Adelphi eBook

Roberto Calasso

COME ORDINARE UNA BIBLIOTECA

ADELPHI

Roberto Calasso

Come ordinare una biblioteca

Adelphi eBook

Quest’opera è protetta
dalla legge sul diritto d’autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2020

© 2020 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8238-5

I
COME ORDINARE UNA BIBLIOTECA

Come ordinare la propria biblioteca è un tema altamente metafisico. Mi ha sempre meravigliato che Kant non gli abbia dedicato un trattatello. Di fatto potrebbe offrire una buona occasione per indagare una questione capitale: che cos'è l'ordine. Un ordine perfetto è impossibile, semplicemente perché c'è l'entropia. Ma senza ordine non si vive. Con i libri, come per tutto il resto, occorre trovare una via tra queste due frasi.

Il miglior ordine, per i libri, non può che essere plurale, almeno altrettanto quanto la persona che usa quei libri. Non solo, ma deve essere al tempo stesso sincronico e diacronico: geologico (per strati successivi), storico (per fasi, incapricciamenti), funzionale (connesso all'uso quotidiano in un certo momento), macchinale (alfabetico, linguistico, tematico). È chiaro che la giustapposizione di questi criteri tende a creare un ordine a chiazze, molto vicino al caos. E questo può suscitare, a seconda dei momenti, sollievo o sconforto. La regola aurea rimane quella del *buon vicino*, formulata e applicata da Aby Warburg, secondo cui nella biblioteca perfetta, quando si cerca un certo libro, si finisce per prendere quello che gli sta accanto e che si rivelerà essere ancora più utile di quello che cercavamo. Ho sperimentato personalmente la giustezza di questa regola quando stavo a Londra, verso la metà degli anni Sessanta, per scrivere la mia tesi sui *Geroglifici di Sir Thomas Browne*. Allora dividevo ogni giornata fra il British Museum (ancora nella mirabile Sala Panizzi, oggi distrutta) e il Warburg Institute, distanti una decina di minuti. E al Warburg, dove ciascun lettore va a prendere i libri che gli servono, non poche volte mi è capitato di scoprire quei *buoni vicini*.

Se ci fu qualcuno che, nel Novecento, sentì come essenziale e anche ossessiva la questione dell'ordine dei libri, fu Aby Warburg. Già nella magnifica sala ellittica della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, che fu inaugurata nel 1926, quando la biblioteca era ancora una istituzione privata, l'ordine dei libri seguiva un criterio sorprendente, la cui formula può essere aforisticamente definita come un tentativo di riprodurre in un luogo l'intelaiatura del pensiero di Warburg stesso. Il quale, in una lettera alle autorità di Amburgo per sostenere l'opportunità di non lasciare partire Ernst Cassirer dalla città, formulò magistralmente, e sempre nel suo stile peculiare, il carattere della biblioteca, che doveva essere «un nuovo e unico luogo psichico, nel quale le aspirazioni di Cassirer e dell'università di Amburgo hanno una funzione comune: concepire e mostrare le formazioni di immagini e l'ordinamento concettuale in senso psicologico-storico come l'oscillazione intrinsecamente unitaria fra i due poli». Solo Aby Warburg poteva esprimersi così in un documento ufficiale.

Ma certamente Cassirer colse subito che cosa significava quella biblioteca come «luogo psichico» – e lo testimoniò la moglie Toni: «Dopo la prima visita [alla biblioteca] Ernst tornò a casa in uno stato di eccitazione inusuale per lui e mi raccontò che questa biblioteca era qualcosa di unico e grandioso e il dottor Saxl, che gliela aveva mostrata, dava l'impressione di essere un uomo estremamente strano e originale». Cassirer aveva anche raccontato come, «dopo essere stato guidato fra le lunghe scaffalature, gli aveva detto che non sarebbe più tornato, perché sicuramente si sarebbe perso in quel labirinto». Ovviamente il contrario accadde e Cassirer divenne, insieme a Erwin Panofsky e Edgar Wind, uno dei principali frequentatori dell'Istituto, nonché autore fra i primi nelle sue pubblicazioni.

A partire da un certo anno, ho fatto in modo che quasi tutti i libri che mi circondano fossero ricoperti con quella specie di carta velina che si chiama *pergamino* e ancora oggi viene usata dai librai antiquari in Francia, dove la maggior parte dei libri sono in brossura e l'utilità del pergamino è più evidente (nei paesi anglosassoni si usano invece sovra-sovracoperte in plastica).

Mi hanno chiesto ogni tanto perché lo faccio. Il motivo ufficiale è che il pergamino protegge la copertina dall'invecchiamento. Ma non è quello il punto decisivo, che invece è difficilmente confessabile: il pergamino serve a complicare la vita con i libri. La sua vera ragione è quella di rendere meno leggibile – o addirittura non leggibile – ciò che è scritto sui dorsi. Il pergamino fa sì che siano molto meno riconoscibili. E questo allevia chi vive in mezzo a loro – e non vuole essere obbligato a percepire in qualsiasi momento la presenza incombente di un certo libro. Mentre preferisce ritrovarlo quasi al tatto, delicatamente mummificato.

E c'è un motivo ulteriore, ancora meno confessabile. Il pergamino rende molto più difficile, per un occasionale visitatore, individuare i titoli dei libri. E questo frena ogni eccesso di intimità. Impedisce quella imbarazzante situazione in cui, entrando in una stanza, si riconosce rapidamente, anche solo dal colore e dalla grafica dei dorsi, di che cosa è fatto il paesaggio mentale del padrone di casa. Nulla di più desolante di certe interviste televisive con uomini politici e sindacalisti italiani, girate nei loro uffici. Dietro la persona che parla si intravedono due o tre scaffali e si capisce subito che lì non c'è un solo libro. Sono atti di convegni, relazioni, pubblicazioni in omaggio, repertori, annuari, forse anche le poesie di un parente. Nulla che sia destinato a essere letto. Con buone ragioni.

Il concetto di collana appartiene alle alte speculazioni editoriali – e in quanto tale viene ignorato da molti editori, soprattutto in Inghilterra e in America, così come alcuni filosofi ritengono che la grazia sia una questione non di loro competenza. Il risultato è che le case editrici tendono a diventare sequenze di *one shot*, vale a dire di libri unicamente accomunati nel loro aspetto dal riconoscibile stile dei singoli *art director*. Chi sia l'editore spesso non appare neppure sul piatto del libro. Soltanto sul dorso si trovano almeno le sue iniziali e il suo marchio. Beata discrezione. Tuttavia in alcuni fra i grandi paesi dell'editoria, come la Germania o la Francia, il concetto di collana sussiste ancora. E in Italia è fiorito rigogliosamente, soprattutto nei primi trent'anni del dopoguerra. Quando, in quell'epoca ormai remota, si entrava in certe case dove nelle librerie spiccava una compatta aggregazione di dorsi rossi, si coglieva subito che si trattava dei Saggi Einaudi. E si desumeva senza fatica che gli abitanti della casa appartenevano alla sinistra illuminata – o almeno a una sinistra più illuminata di altre (per esempio francesi o tedesche). Quella sinistra illuminata era anche angusta, provvista di potenti paraocchi, incapace di riconoscere la propria sudditanza al sovietismo. Però al tempo stesso sentiva ancora l'esigenza di mantenere, nella forma e nei temi dei libri, un certo *livello*. Era un'aristocrazia della sinistra, quindi l'opposto di ciò che malauguratamente la sinistra è diventata in seguito.

Si può capire, allora, perché quei libri rimanessero insieme negli scaffali. Non solo perché il loro proprietario ricordava bene che erano usciti in quella collana – e così li ritrovava più facilmente –, ma perché quell'aggregazione rossa aveva un senso e uno stile. Se invece, in quegli stessi anni, si incontravano in una biblioteca addensamenti di

libri della collana La Cultura, che Giacomo Debenedetti aveva avviato con il Saggiatore, il significato appariva lievemente ma nettamente diverso. La grafica e l'effetto visivo erano meno felici, ma l'aggregazione di quei libri testimoniava, in chi li aveva acquistati, una certa insofferenza per l'ortodossia einaudiana e un'attrazione verso parole inusitate e fascinose come «fenomenologia», «strutturalismo», «linguistica» (persino «antropologia» suonava come una parola recente). Ricordo alcuni mesi in cui si sarebbe detto che tutto ruotasse intorno al nome di Edmund Husserl. Oggi questo può suonare anche comico e ingenuo, ma caratterizzava un momento particolarmente felice dell'editoria italiana. Quanto all'ortodossia einaudiana, occorre aggiungere che si trattava di una ortodossia perennemente innamorata dell'eterodossia. Se – rimanendo nei Saggi – l'ortodossia era Lukács, la gloria della collana fu di aver pubblicato la prima traduzione al mondo di *Minima moralia*, con una densa prefazione di Renato Solmi. È vero che, come Adorno poi si accorse, erano stati espunti dal libro tutti i riferimenti all'Unione Sovietica, ma i meriti dell'impresa sopravanzavano di molto quella goffa censura. E il libro era apparso – particolare non irrilevante – nella giusta *collana*.

È confortante vedere in una stessa stanza un certo numero di scaffali occupati dalla Loeb Classical Library e dalle Belles Lettres o dalla Lorenzo Valla. Quei libri devono stare insieme perché chi è interessato a un classico greco o latino è un potenziale lettore di tutti gli altri, così come chi possiede un volume della Patrologia del Migne (o, più plausibilmente, delle Sources Chrétiennes) passerà agevolmente ad alcuni degli altri. Lo stesso vale per i Sacred Books of the East, con i loro dorsi marrone scuro nel reprint indiano di Motilal Banarsidass, che risale al momento in cui la Oxford University Press ha rinunciato a ristampare quella grande impresa del loro catalogo storico.

Tutto questo, che appare ovvio per le collane di classici, è il fondamento anche di ogni altra – pur eccentrica – collana. Si può dire che una collana ha una ragione di essere se chi ha acquistato uno dei suoi titoli è potenzialmente un lettore anche di tutti gli altri. Questo si può applicare a un numero di casi molto ristretto. Può valere per la Bibliothek Suhrkamp o per la Biblioteca Adelphi, ma già sarebbe innaturale per Du Monde Entier di Gallimard, nobile collana di narrativa straniera, dove però gli sbalzi di qualità e di interesse fra un titolo e l'altro sono troppo forti perché si possa ipotizzare un felice lettore di tutti. Comunque sia, ogni collana che ha un netto profilo può calamitare tutti i libri che la compongono in una enclave che mantiene il suo senso negli anni, anzi può accrescerlo. Il caso più eloquente è Der Jüngste Tag, la collana di Kurt Wolff dove apparvero libri di esordienti o quasi esordienti che potevano chiamarsi Franz Kafka o Robert Walser o Gottfried Benn o Georg Trakl. A distanza di oltre un secolo, quei libri neri, sottili, con etichette simili a quelle di quaderni scolastici, esigono ancora di *stare insieme*, per chi riesce a trovarli.

Il libro, come il cucchiaio, appartiene a quegli oggetti che vengono inventati una volta per tutte – in tempi molto antichi o anche piuttosto recenti. Passibili di innumerevoli variazioni, ma all'interno di uno stesso gesto: attingere una piccola quantità di liquido, per il cucchiaio; leggere un testo, anche lungo, tenendolo fra le mani, sfogliandolo e spostando con facilità l'attenzione al suo interno. Il rotolo era un'approssimazione palesemente insufficiente, scomoda. Così, nel corso del secolo IV d.C., avvenne il passaggio dal rotolo al *codex*, che fu il primo vero libro, undici secoli prima di Gutenberg. Passaggio che si compì soprattutto in ambienti cristiani e giuridici. Quanto al cucchiaio, era uno dei principali «attrezzi», *sambhaāraāḥ*, prescritti per la liturgia vedica, quindi usati più di un millennio prima dell'evo moderno. Fin dall'inizio distinto in *sruva* (maschile, simile al mestolo) e *sruc* (femminile, usato per «quella libagione che è la radice del sacrificio») . Sottili e ramificate sono nei Braāhmaṇa le considerazioni sull'uso e il significato di questi due cucchiai. Tutti i discorsi su un eventuale soppiantamento del libro con altri mezzi ignorano un fatto elementare: il nostro repertorio di gesti è quanto mai limitato. E gli oggetti sono tentativi più o meno felici di adattarsi alle caratteristiche inevitabili di quei gesti. Per chi voglia stendersi su qualcosa di meno duro del suolo, un letto sarà d'aiuto. Anche se altamente variabile nelle forme, come i cucchiai, come i libri.

Adolf Loos scrisse il magnifico apologo del *povero ricco*, che non si permette di usare le proprie pantofole per non disturbare la perfezione del suo appartamento, quale è stato concepito dal sommo arredatore. Ma non sono le pantofole, ormai, a guastare l'idillio del *povero ricco*. Molto più spesso sono i libri. Ogni pezzo dell'arredamento può avere provenienze impeccabili e i quadri alle pareti possono anche impressionare, ma un'incresciosa accidentalità regna quando si passa alla carta stampata. A parte qualche *coffee-table book*, uno zelante segretario deve essere stato incaricato un giorno di lasciare in evidenza, sui tavolini del soggiorno e nelle camere degli ospiti, i libri *di cui si parla*. Che non sono generalmente i migliori. E soprattutto danno l'impressione che, per chi li legge, la lettura sia un'attività sporadica – e non continua, come il respiro. Questo è il discrimine. Il lettore vero sta sempre leggendo un libro – o due o tre o dieci –, e la novità arriva come un disturbo – talvolta irritante, talvolta gradito, talvolta anche desiderato – all'interno di quella attività ininterrotta. Dove con qualche fatica dovrà conquistarsi un suo spazio, se non cade prima dalle mani del lettore. Il quale allora tornerà felicemente a quell'altro libro che stava leggendo perché da tempo aveva voglia di farlo.

Ogni lettore vero segue un filo (che siano cento fili o un filo solo è indifferente). Ogni volta che apre un libro riprende in mano quel filo e lo complica, imbroglia, scioglie, annoda, allunga. «Ogni riga letta è di profitto» come disse il Cinese raccontato da Hofmannsthal, mentre stava in fila nell'attesa dell'esecuzione capitale, durante la rivolta dei Boxer. L'intrecciarsi delle letture nello stesso cervello è una versione impalpabile di quelle reti neuronali che fanno disperare gli scienziati. Nel caso del *C. elegans*, un verme trasparente lungo un millimetro e provvisto di 302 neuroni, occorse il lavoro fitto, durante una dozzina di anni, di una squadra diretta da Sydney Brenner, per mappare in un diagramma le sue connessioni.

Il vero lettore si riconosce per il fatto che sente in sé almeno una minuscola frazione del giovane Pierre Bayle quale lo descrive Sainte-Beuve: «Lingue, filosofia, storia, antichità, geografia, libri galanti, si getta su tutto, via via che queste diverse materie gli si offrono: "Qualunque ne sia il motivo, è certo che nessun amante volubile ha cambiato amanti così spesso come io cambio libri"». Queste ultime parole si trovano in una lettera di Bayle al fratello, intorno ai suoi venticinque anni. Un giorno quelle amanti sarebbero sfilate nell'immane *Dictionnaire historique et critique*.

Inevitabile in alcune zone, l'ordine alfabetico diventerebbe letale se applicato a tutte. Di certi libri – sui funghi, sulle

piante in Cornovaglia, su celebri partite di scacchi e innumerevoli altri casi – si ricorda l'argomento, ma spesso si dimentica l'autore. Inserirli in un ordine alfabetico generale equivarrebbe a perderli di vista. Meglio formare piccoli atolli di argomenti affini, a cui questi libri aderiranno, come conchiglie alla roccia. Esistono gli *atomes crochus* anche fra gli argomenti. Si tratta solo di scoprirli.

È il momento per dire qualche parola in difesa del *leggere brado*. E contro quei tanti che si fanno un punto d'onore di leggere solo da un certo livello (altissimo) in su. Tediosissima genia. Ricordo Bazlen che diceva quanto aveva imparato da quelli che chiamava i «libracci».

Per lui erano un fatto vitale. Viveva a Roma in via Margutta, e da casa sua a piazza di Fontanella Borghese, con le sue poche bancarelle, era una passeggiata di qualche minuto. Lì mi disse di aver fatto non poche scoperte. Dopo tutto, quando aveva imposto a Montale di leggere Svevo, si trattava di uno scrittore che pubblicava a sue spese. E sono quelli i primi libri che finiscono sulle bancarelle.

I libracci si distribuiscono equamente fra tutti i generi: occultismo, romanzi, archeologia, molto Egitto, pornografia, parapsicologia, memorialistica, tarocchi, gialli. Ma è inutile allargare la lista: nessun genere si nega, in linea di principio, al libraccio. E tutti i libracci sono, in linea di principio, pezzi rari. Difficilmente si incontreranno in cataloghi di antiquariato, anche di quelli che vendono a prezzi minimi. Se mai, potranno apparire in altre bancarelle. A Fontanella Borghese erano in complesso più attraenti rispetto a quelle, spesso miserrime, che si trovavano in altre città d'Italia. E questo per merito degli ordini religiosi, delle ambasciate, degli istituti stranieri, soprattutto di archeologia e storia dell'arte – e del fatto che tutte le strade finiscono a Roma. E anche molte biblioteche. Dove ogni nuovo arrivato, con una certa crudezza e indifferenza, viene messo sullo stesso piano, come in un sonetto del Belli o sul banco di un macellaio. Sono tutti pellegrini. Perciò in piazza di Fontanella Borghese i libracci stavano felicemente accanto a volumi delle biblioteche di illustri studiosi morti in solitudine o circondati da eredi incomprensivi. E comunque a Roma non poteva allignare la puntigliosità e la petulanza dei *bouquinistes* del Lungosenna.

Ricordo il retrobottega di un venditore di libri di seconda mano, da quelle parti, in via della Scrofa. Un giorno, visto che insistevo, mi fece accedere a un andito soffocante e con scarsa luce, dove teneva i libri che considerava invendibili, perché scritti in tedesco. Fu lì che mi capitò fra le mani un estratto del 1908 dalla rivista «Sexual-Probleme». Autore: Prof. Dr. Sigm. Freud (Wien). Titolo: *Über infantile Sexualtheorien* (è il saggio che precede di pochi mesi il caso del piccolo Hans) . Sopra il titolo la dedica a penna: «Al suo caro Prof. Em. Loewy. Freud». (Em. Loewy era Emanuel Löwy, vecchio amico e coetaneo di Freud, professore di archeologia a Vienna e a Roma. Per il suo ottantesimo compleanno Freud ricevette in dono da Löwy una incisione di Dürer. Non sapeva come ricambiare e lo scrisse al figlio Martin: «Non ho altro che le *Gesammelte Schriften*, sebbene egli possa a mala pena leggere con i suoi deboli occhi...»).

Credo che il libraio non mi fece nemmeno pagare quell'estratto, mettendolo insieme per poche lire al libro che gli stava accanto: Wilhelm Fliess, *Der Ablauf des Lebens*, nella sua prima e unica edizione del 1906. Due tedeschi in meno, deve aver pensato. In quell'oscuro retrobottega Freud continuava a trovarsi accanto al più amato fra i suoi nemici.

I libracci possono anche salvare. Quando il Warburg Institute si trovò a rischio di non sopravvivere, nel 1944, l'Università di Londra avviò un'indagine per confrontare il catalogo dell'Istituto con quello del British Museum e risultò che circa il 30 per cento dei titoli dell'Istituto mancavano al British Museum. Questo diventò uno dei principali argomenti per decidere di incorporare il Warburg nell'Università di Londra, così garantendone l'esistenza. I libri che mancavano al British Museum erano in gran parte libracci, quelle pubblicazioni di astrologia, scienze occulte e altra dubbia origine che Warburg stesso aveva costantemente raccolto, sin dall'inizio.

La prima edizione di un libro è parte non secondaria di un'opera. Ed è un aiuto per capirla. Aiuto fisico, tattile, visivo innanzitutto. Non sostituibile da altro. Il bibliofilo che non osa neppure tagliare le pagine di una prima edizione per non lederne l'integrità è il contrario del vero lettore. Il feticismo, per essere salutare, implica l'uso, il contatto. Come ha scritto Kraus, «sotto il sole non c'è essere più infelice del feticista che brama una scarpa da donna e deve contentarsi di una femmina intera».

A rigore, sarebbe bene leggere tutto nelle prime edizioni. Non perché sono più rare e più preziose. Ma perché sono il risultato di una combinazione di elementi – imposti all'autore o suggeriti dall'autore o semplicemente accaduti all'autore – che vengono a fare parte dell'opera, come la stampigliatura del tempo sulle sue pagine. Non è cosa da poco. Credo che nessuno, leggendo il primo libro di Kafka, *Betrachtung*, sappia figurarsi come appariva nella prima edizione presso Kurt Wolff: formato assai alto (24,5 × 16,5), vasti margini, corpo 16, del tutto inusuale. E questo per un anomalo, breve libro di un esordiente, che conteneva quattro frammenti di un'opera in corso (*Descrizione di una battaglia*), destinata a non concludersi mai. La tiratura era di 800 copie, di cui circa 300 risultavano vendute un anno dopo. Kafka osservò che, in una nota libreria di Praga, André, ne avevano venduto undici copie. E, siccome dieci erano state acquistate da lui stesso, rimaneva da scoprire chi avesse comprato l'undicesima. Tutto questo inevitabilmente sfuggirebbe a chi oggi leggesse *Betrachtung* in una delle tante raccolte dei racconti di Kafka.

Un buon esempio di opera che si può capire soltanto se la si legge nella prima edizione (o in un'edizione corrispondente alla prima concezione dell'autore) è il *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle, per Sainte-Beuve il capostipite del «genio critico, in tutto ciò che ha di mobile, libero e diverso» (e anche, secondo lui, capostipite del «giornalista», ascendenza ormai ignorata o misconosciuta). Intanto va considerato l'aspetto fisico dell'opera: quattro volumi in-folio, per un totale di 3263 pagine nell'edizione di Amsterdam del 1730. Apriamo il *Dictionnaire* in un punto qualunque: la pagina presenta tre strati, di molto diverso peso. Le singole voci del dizionario possono occupare poche righe (anche soltanto due) e si intuisce che non sono l'essenziale. Le note, invece, su due colonne e in corpo minore, occupano una gran parte della pagina e si comportano come una pattuglia di incursori che puntano a invadere la totalità di un territorio che è la pagina stessa. Infine, sui margini, si leggono i rimandi bibliografici. Ci si accorge presto che l'essenza del *Dictionnaire*, le sue punte maliziose, i suoi azzardi e i suoi motivi segreti stanno tutti nelle note. E *quel* modo tipografico di offrirsi ne raddoppia l'insolenza e l'audacia, se si pensa che l'opera appartiene all'epoca in cui valeva la massima *larvatus prodeo*. Nascondendosi nelle note, Bayle le espandeva a dismisura e invitava il lettore a seguirlo in quell'intrico, tralasciando il testo delle singole voci, come fosse una pura facciata. Per

Sainte-Beuve, il *Dictionnaire* era simile all'asinello delle fiere «che scompare sotto la moltitudine dei giocattoli e mercanzie varie esposte in permanenza ai passanti: quell'asinello è il testo».

Tutto questo, che è il punto dirimente per capire Bayle, si perde se si legge il *Dictionnaire* in un normale formato odierno, l'ottavo, dove le note occupano pagine e pagine, ma diventa impossibile cogliere il rapporto visivo fra singole voci, rimandi ad altri libri e note. E in quel rapporto sta «il velen dell'argomento».

Non sempre i *buoni vicini* si trovano accanto per motivi di affinità. A volte si incontrano perché espulsi da ogni altro luogo. Sono i libri fuori misura, che gli scaffali normali non riescono a ospitare e spesso finiscono nelle zone meno raggiungibili, come apolidi in una sala d'aspetto. Ciascuno è un caso a parte – e potrebbe motivare il suo anomalo formato. Tutti sono in attesa di un lasciapassare, che gli permetta di accedere a ciò che è il *desideratum* di ogni libro: essere usato.

Ci sono poi casi limite: nello stesso scaffale, troneggianti sopra gli in-folio, vedo due volumi: *Upanishads des Veda*, traduzione di Paul Deussen delle prime *Upanisad*, grafica di Peter Behrens, Eugen Diederichs, 1914, e *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, nell'edizione disegnata da Henry van de Velde, Insel, 1908. Due edizioni inconcepibili oggi, anche soltanto per il tipo di carta usato, magnifico. Nonché per l'audacia della grafica. È come se in Germania, fra il 1900 e il 1914 – e non 1915 – si fosse tentato qualcosa di estremo, già sapendo che non avrebbe più potuto replicarsi. E, in questo caso, per testi che per molte ragioni possono o devono stare uno accanto all'altro.

Conosco un abile uomo d'affari, a New York, che colleziona solo libri inglesi del Seicento. Qualsiasi opera, anche di massima importanza, sia apparsa nel 1598 o nel 1702 è fuori dai suoi interessi. I libri stanno tutti in una stanza con scaffali piuttosto bassi su quattro lati. Tutti a portata di mano, senza bisogno di salire su una scala. Al centro della stanza, due poltrone di pelle e un tavolino di appoggio. È un luogo dove si respira l'incongruità e la meraviglia del collezionare. Incongruità nell'arbitrio di chi stabilisce limiti, là dove limiti naturali non si vedono. Meraviglia per il senso di chiusura e protettività che offre ciò che è circoscritto. E c'è una acquisizione della conoscenza, in quell'arbitrio. Anche se disparati nei loro soggetti, quei libri comunicano in qualcosa che è essenziale e impalpabile: il tempo. Se un libro di giardinaggio, un manuale per la pesca, un opuscolo teologico e una raccolta di poesie lì si trovano accanto, le loro pagine sembrano giustapporsi agevolmente e quasi dichiarare una stretta parentela, simile a quella che si osserva nei dorsi dei singoli libri, così affini nel colore – e tutti rigorosamente d'epoca.

«*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit*»: è il memorabile incipit dell'ultima poesia nelle *Fleurs du mal*. Ma alle carte geografiche e alle stampe andrebbero aggiunti anche i cataloghi di libri – tutti i cataloghi, dai più comuni listini e bollettini degli editori a quelli dei libri di seconda mano, a quelli degli antiquari. Talvolta squallidi, talvolta sontuosi, talvolta eccentrici. A Amsterdam c'è un serissimo antiquario, specializzato in filologia classica, che ogni anno stampa un catalogo diviso in due parti, a distanza di qualche mese. E la prima parte, invariabilmente, comprende gli autori da L a Z. Per vedere quelli da A a K bisogna aspettare. Mi sfugge tuttora il perché.

Un lettore che non sia capace di fantasticare sulla base di un catalogo è un lettore improbabile. Mentre lasciar scorrere davanti agli occhi una serie di titoli e di nomi spesso ignoti, collegati a certi numeri, che indicano date, formati, pagine e prezzi, induce a scoperte di ogni genere. È un esercizio silenzioso e tenace, dove ogni volta ci si riallaccia ai passi precedenti, ricordando, confrontando. Ci sono titoli che si sono evitati per anni e anni, vedendoli puntualmente riaffiorare. Poi un giorno, senza apparente ragione, ci si azzarda ad acquistare quel libro. Finalmente lo si apre e si scopre che è del tutto diverso da quel che si era pensato. O altrimenti si deve constatare che è come se lo avessimo già letto – e ci fossero state sempre ottime ragioni per evitarlo.

Essenziale è comprare molti libri che non si leggono *subito*. Poi, a distanza di un anno, o di due anni, o di cinque, dieci, venti, trenta, quaranta, potrà venire il momento in cui si penserà di aver bisogno esattamente di quel libro – e magari lo si troverà in uno scaffale poco frequentato della propria biblioteca. Nel frattempo può darsi che quel libro sia diventato irreperibile, e difficile da trovare anche in antiquariato, perché di scarso valore commerciale (certi paperback sembrano sapersi dissolvere rapidamente nell'aria) o anche perché è diventato una rarità e vale molto di più. L'importante è che ora si possa leggere *subito*. Senza ulteriori ricerche, senza provare a trovarlo in biblioteca. Operazioni laboriose, che conculcano l'estro del momento.

Strana sensazione, quando si aprirà quel libro. Da una parte il sospetto di aver anticipato, senza saperlo, la propria vita, come se un demone sapiente e malizioso avesse pensato: «Un giorno ti occuperai dei Bogomili, anche se per ora non ne sai quasi nulla». Dall'altra un senso di frustrazione, come se non fossimo capaci di riconoscere ciò che ci riguarda se non con un grande ritardo. Poi ci si accorge che quella doppia sensazione si applica anche a molti altri momenti della nostra vita. Valéry una volta ha scritto che «siamo fatti di due momenti, e come dal *ritardo* di una "cosa" su se stessa».

Oggi l'informatica ha ridotto enormemente i tempi dell'attesa e della ricerca di un libro. È uno dei tanti esempi di illusoria onnipotenza fomentati dalle macchine. Ma questo nulla toglie all'incanto di trovarsi fra le mani – immediatamente – un libro di cui non si sapeva di aver bisogno sino a un momento prima. Il gesto decisivo rimane quello di aver acquisito qualcosa, un giorno, pensando che il suo uso era soltanto ipotetico.

Ci sono poi i libri molesti, quelli che una biblioteca non dovrebbe accogliere, innanzitutto perché sgraditi ai loro vicini di scaffale. Sono la controparte della regola del buon vicino.

Da applicare con rigore, perché si sa bene che basta il colore dell'intonaco sul muro di qualche vicino per guastare un paesaggio. Come una casa editrice si fonda su dei *no* molto più numerosi dei *sì*, così una biblioteca dovrebbe fondarsi su larghe esclusioni. Per gli autori del passato, può trattarsi di edizioni superate o manchevoli o superfetatorie. O certi scrittori possono cadere per pura mancanza di interesse. Ma soprattutto pericolosi si rivelano gli omaggi dei viventi, che per motivi vari raggiungono gli scrittori, gli editori, i critici, i giornalisti, spesso con imbarazzanti dediche. Libri che spesso si presentano come quelli *veri*, ma non sono mai qualcosa che si sarebbe voluto cercare. Disfarsene non è facile. Borges usava occasionalmente questo accorgimento: uscire con un pacchetto di libri

sotto il braccio, sedersi a un caffè o anche in una libreria (quella da lui preferita era La Ciudad), bere qualcosa o semplicemente guardarsi intorno e poi uscire, come per un improvviso impegno, lasciando i libri sul tavolino. E sperando soltanto che non vi fosse nessuno di così premuroso da tentare di restituirli al passante distratto.

C'è una regola da cui si può desumere quale potrebbe essere una buona approssimazione alla *libreria ideale* – e la formulerei così: *la libreria ideale è quella dove ogni volta si compra almeno un libro – e molto spesso non quello (o non solo quello) che si intendeva comprare quando si è entrati*.

Un esempio: la libreria La Central a Barcellona. Il luogo: un seminterrato in una delle piacevoli traverse del Paseo de Gracia. Perciò, pieno centro. I locali, mi hanno detto, ospitavano un laboratorio dove si facevano camicie. Sono stati ritoccati con molta discrezione, senza imporre la volontà di un designer. Meglio così. L'illuminazione *non si fa notare* (e questo vuol dire che è buona). La disposizione dei libri è quanto di più normale: qualche banco appena entrati e nel lungo corridoio. Libri alle pareti, raggiungibili con la mano, nella prima sala. Scaffali fino al soffitto negli altri spazi. Appese nella prima sala, alcune foto di scrittori. Non ovvie, di formati diversi. Ricordo di aver visto una foto di Sebald, quando i suoi libri non erano ancora disponibili in spagnolo. Era un segno eloquente che l'autore stava diventando una delle rare scoperte internazionali degli ultimi anni. Il libraio se n'era accorto prima degli editori.

Il cliente comincia a guardarsi in giro e nota subito una vistosa stranezza: sullo stesso tavolo sono accostati libri in varie lingue. Di un certo autore si hanno le traduzioni spagnole ma anche i testi originali, magari con titoli non ancora tradotti. Di un autore russo non ancora tradotto si possono trovare le edizioni francesi o italiane, perché è più probabile che il lettore che lo cerca sappia l'italiano o il francese o l'inglese e non il russo. Una formula difficile, che richiede un'informazione impressionante – e anche molto lavoro con gli editori e i distributori stranieri. Ricordo di aver acquistato alla Central alcuni libri italiani che non avevo mai visto prima. Ma non dovrebbe presentarsi così una vera libreria europea?

Quanto ai librai, non vengono incontro al cliente. Semplicemente perché hanno già da fare. Spostano libri, li cercano, evadono ordini, stanno davanti a un computer. Ma, se il cliente chiede qualcosa, sono immediatamente a sua disposizione. E si vede subito che sanno dove e come trovare i libri. Hanno la prima virtù del libraio: la capacità di orientarsi (fra i libri, fra gli scaffali, fra i gusti dei clienti, ecc.) .

Risultato finale: il cliente scopre libri di cui non sospettava l'esistenza e libri che cercava senza riuscire a trovarli. Tendenzialmente ora li compra, per non perdere l'occasione. Il fatturato della libreria cresce. Il cliente è contento. Il libraio è contento. Ovviamente non è tutto così idilliaco, ma molto faticoso e molto rischioso. Non so se quel libraio penserà che il suo è un mestiere o una professione, ma – in ogni caso – l'importante è che sia una passione.

Quanto detto della Central potrà suonare, con qualche ragione, irrealistico a molti buoni librai sparsi nel mondo. Eppure la Central esiste e (acrobaticamente) prospera. Ma normalmente il buon libraio si pone problemi ben diversi. Non si azzarda a mettere uno accanto all'altro titoli in varie lingue, anche perché la conoscenza delle lingue stesse sembra decrescere nei lettori, quanto più il mondo si dichiara fieramente globale. Il primo problema del libraio è come resistere all'invasione quotidiana di nuovi titoli, che si aprono un varco fra quelli già presenti e tendono a farli scomparire una volta per sempre. Ciò che domina è un costante assillo: come trovare uno spazio per il nuovo senza eliminare larghe parti dell'esistente. Una dura lotta di centimetri, da cui dipende la fortuna e la qualità di una libreria.

Anche questo, come la maggior parte dei problemi essenziali, non ha soluzione – o per lo meno non si traduce in regole da seguire. Ciò che decide tutto è la capacità del libraio di figurarsi e di articolare un paesaggio fatto di libri, che poi sarebbe lo spazio della sua libreria. Un paesaggio che deve essere sufficientemente mutevole (alta rotazione in certe sue parti), ma anche attraente e complice per chi vi abita o vi passa il tempo (il libraio stesso e i suoi clienti affezionati). Se questo paesaggio non prende forma, come accade in casi numerosi ovunque nel mondo, nulla distinguerà la libreria da un grande emporio, se non la minore redditività.

Ho sempre scritto a mano con una penna stilografica, per la prima stesura. Poi passavo a una Lettera 22, per le versioni successive. Mi sembrava la cosa più ovvia del mondo, come bere in un bicchiere. Con l'avvento del computer sono regredito, limitandomi alla penna stilografica. Avevo e ho la fortuna di passare le pagine alla mia assistente Federica, che batte tutto su computer. Uno dei rari vantaggi dell'età. Oggi, su tre tavoli piuttosto lunghi, vedo tre Lettera 22. Simili ad animali in letargo. Una – azzurra – era la mia, un'altra – verdolina – ereditata da Bazlen e un'altra ancora – grigio ferro, con caratteri cirillici –, che era quella di Brodskij . Non è tutto: devo confessare che in un angolo, nelle loro diverse custodie, ce ne sono altre tre, anonime.

So benissimo che questo apparirà irragionevole o sofistico a quasi tutti, ma penso che un certo modo di scrivere non sia compatibile con il computer *per la prima stesura*. Quello che succede dopo, una volta passati al computer, non differisce da una normale correzione di bozze – e appunto perciò è indispensabile. Ma questo non vale per la prima stesura e i primi interventi. Lì ho bisogno di vedere tutte le correzioni, anche come si sono disposte nello spazio della pagina, nonché le aggiunte sopravvenute sui margini e i passi eliminati. È un fatto visivo che il computer non riesce a riprodurre. Vedo già alcuni che scuotono la testa e dicono: «Ma tutto questo è già possibile con il computer». So che non riuscirò a convincerli mai – e ancor più chiaramente so che non saranno loro a convincermi. Un altro argomento: l'immaterialità virtuale di qualsiasi schermo esalta le immagini, come negli anni gloriosi del cinema, quando le sale somigliavano a templi babilonesi convergenti su un'epifania bianca e nera, ma depotenzia la parola, che esige un fondo opaco, resistente – carta o argilla o pietra. E il movimento della mano che scrive su carta è una estrema, miniaturizzata variante di quello della mano che disegna. Mentre il ticchettio della mano che digita è assimilabile a quello di un orologio.

Molto raro è il caso di libri che abbia letto e siano rimasti tali e quali, senza alcun segno a matita. Non aggiungere a un libro tracce della lettura è una prova di indifferenza – o di muto stupore. Ma come intervenire? Qui le vie divergono, da lettore a lettore. Colui che per me è stato 'Il Lettore' per eccellenza, Enzo Turolla, usava esclusivamente apporre puntini pressoché invisibili in margine ai passi, alle righe, alle singole parole che più lo avevano colpito. Rileggere un libro seguendo, uno per uno, quei puntini era talvolta come leggere un saggio, acuminato e articolato, su quel libro. Anzi, si poteva anche pensare che la scrittura di quel saggio avrebbe potuto essere superflua o meno incisiva. Ci sono poi lettori irosi (la lista è lunga), che lardellano i margini dei libri con punti esclamativi e interrogativi deprecatori – e

talvolta aggiungono: *nonsense* o altre contumelie.

Altrimenti, un semplice rimando a una pagina, accompagnato magari da una parola chiave, e scritto sull'ultimo risguardo bianco (è una mia abitudine), può rivelarsi alla lunga prezioso. Non ci sono soltanto i libri che uno si immagina di aver letto, mentre ne ha soltanto sentito parlare. Ci sono anche i libri che uno ha letto e annotato, ma di cui poi ha cancellato il ricordo. E a partire dalle annotazioni su un libro svanito dalla memoria si può anche ritrovare quel certo passo che risulterà indispensabile «vent'anni dopo».

Con la sua «calligrafia da insetto» (così la definiva), Borges scriveva annotazioni sui risguardi dei libri, evitando con cura di apporre segni sulle pagine stampate. Nella sua copia della *Royal Art of Astrology* di Robert Eisler, il più sfortunato e misconosciuto fra i grandi visionari eruditi del Novecento, si trovano due rimandi che illuminano ugualmente sia Eisler sia Borges stesso. Nel primo si legge: «*Gli oroscopi individuali – 165*», corrispondente a questo passo del libro: «L'idea che gli eterni dèi astrali possano essere intimamente coinvolti nel fato e nel carattere di qualsiasi Tom, Dick e Harriet – "così tanti dèi che infuriano in una sola testa" (*tot circa unum caput tumultuantes deos*), come diceva con tono beffardo il filosofo Seneca – non sarebbe potuta venire in mente ad alcun Assiro, Babilonese o anche a un Egiziano o a un Etiope». Ne conseguiva che l'idea dell'*oroscopo individuale* poteva essere stata sviluppata solamente dalla cultura greca. Ed era un modo fra i tanti, ma assai eloquente, per distaccare l'Europa da ogni Asia.

L'altra pagina isolata da Borges era ancora più significativa, perché insinuava gli astri all'interno di ogni attività, anche di chi li ignora. Questa l'annotazione di Borges: «*Contemplation, consideration – 261*», riferita al seguente passo di Eisler: «Sarebbe difficile, se non impossibile, trovare un altro corpo di dottrine che abbia così profondamente influenzato – a dispetto di tutte le critiche rivolte in ogni epoca alle sue palesi manchevolezze – il comportamento di tanti individui eminenti di tutte le epoche e di tutti i paesi, lasciando un'impronta incancellabile nella lingua inglese e in tutte le lingue romanze, sicché fino a oggi siamo costretti a usare un termine astrologico ogni volta che vogliamo "con-siderare" ciò che stiamo per fare riguardo a questo o quel problema – in quanto la "con-siderazione" non è altro che l'atto di confrontarsi con l'influenza dei vari astri (*sidera*) sulla decisione "contemplata", mentre la *contemplazione* stessa significava in origine la costruzione di un diagramma che divideva il cielo in quadranti – operazione chiamata *templum* dagli antichi auguri etruschi e intesa a facilitare l'interpretazione sistematica dei portenti osservati da chi studiava il cielo». *Considerazione*, *contemplazione*: due parole cariche di potenza per Borges, che ne vide illuminato il senso in due pagine di un libro da lui acquistato nel 1947 al Mitchell's Book Store, Cangallo 570, Buenos Aires.

Ho sempre diffidato di quelli che vogliono conservare i libri *intatti*, senza alcun segno d'uso. Sono cattivi lettori. Ogni lettura lascia tracce, anche se nessun segno rimane sulla carta. Un occhio esercitato sa subito distinguere se una copia è stata letta o non letta. Quanto ai segni sui libri, tutto è concesso salvo scrivere o sottolineare a penna, perché è una sorta di lesione immedicabile dell'oggetto. Ma anche questa regola ammette – rarissime – eccezioni. Ho davanti agli occhi due pagine della copia di *Cartesian Linguistics* di Chomsky che apparteneva a Oliver Sacks. Osservo undici righe sottolineate a penna, con un righello. E soprattutto i margini sono occupati da osservazioni di Sacks, sempre a penna ma con due inchiostri diversi, nero e rosso. Le parole in rosso riprendono e correggono quelle in nero. E trattano – nulla di meno – del rapporto fra «strutture profonde» e «enunciazioni». In rosso si legge, come un'esplosione, la frase conclusiva: «Io non *penso* in enunciazioni». Impossibile non concedere a Sacks, alla sua irreprimibile infanzia, questa e molte altre eccezioni.

Se c'è una parola malfamata, è *civiltà*. Con buone ragioni, ma ciò non toglie che in certi casi sia utile. Per esempio, se dico che la London Library è un modello altissimo di civiltà. Lo stesso intendeva E.M. Forster, quando scrisse: «La London Library non è tipicamente inglese; è qualcosa di tipicamente civile». Così riferendosi non a una qualche osservanza di maniere o leggi, ma al puro fatto di essere qualcosa di giusto e non troppo lontano dalla perfezione, secondo criteri applicabili in qualsiasi luogo, tempo e circostanza.

La London Library fu fondata nel 1841 per impulso veemente di Thomas Carlyle, che non sopportava più di andare al British Museum. Troppa gente, troppo brusio, troppo tempo perso per attraversare Londra da Chelsea e aspettare poi i libri. E quell'italiano, Panizzi, che dirigeva la biblioteca, gli aveva negato una stanza solo per lui.

Carlyle era un divoratore di libri. Scriveva e presto leggeva in pubblico i suoi scritti. Per una ghinea si compravano i biglietti nelle migliori librerie. Ascoltatori complici, entusiasti. Una testimonianza benevola parla della luce lunare che emanavano nella sala di Portman Square i volti di alcune delle dame più belle della società londinese. Che lo guardavano «come un cowboy arrivato dalle pianure americane» – e non, come di fatto era, dalla Scozia.

La prima serie di letture era dedicata alla letteratura tedesca, dai Nibelunghi ai romantici. Il picco del successo fu raggiunto con l'ultima serie, sugli *Eroi – da Odino a Robert Burns* (così la presentò a Emerson), che suonava un po' come *Da Siva a Mick Jagger*.

Secondo Carlyle, i libri si dovrebbero leggere nella propria casa e in solitudine. E, poiché il suo appartamento non poteva ospitare l'enorme quantità di libri che gli servivano, occorreva inventare un club che rendesse questo possibile a lui e alla «porzione che legge della Metropoli». Era perciò altamente necessaria una biblioteca privata che non solo avesse i libri giusti – cioè passibili di interessare, per qualsiasi ragione, il lettore intelligente –, ma si preoccupasse di recapitarli ai suoi soci, a qualsiasi indirizzo del mondo si trovassero. Perché «un libro è un genere di cosa che richiede concentrazione. Chi lo legge deve trovarsi da solo con lui». Quindi «come può assorbirlo in mezzo a una folla, con un trambusto di ogni genere all'intorno? Il bene che viene da un libro non è nei fatti che se ne possono trarre, ma nel tipo di risonanza che risveglia nelle nostre menti». Seguiva la perorazione: «Un libro può estrarre da noi migliaia di cose, può farci conoscere migliaia di cose che non conosce esso stesso! Per questo motivo io dico che nessuno può leggere un libro bene in mezzo al trambusto di trecento o quattrocento persone intorno a lui! Anche prescindendo dai puri fatti che un libro contiene, un uomo può trarre molto di più nel suo appartamento, nella solitudine di una notte, che in una settimana in un posto come il British Museum!».

Parole che furono accolte da applausi scroscianti, mentre Carlyle parlava a Lincoln's Inn Fields davanti a un altare decorato con simboli massonici e sotto una gigantesca statua del Duca di Sussex in costume da Cavaliere della Giarrettiera. Nel pubblico si riconoscevano, accanto alle fedeli *beauties*, non poche personalità eminenti. Quel discorso per la futura London Library fu l'unico che Carlyle pronunciò senza alcun compenso e si rivelò quanto mai efficace. Presto la London Library avrebbe aperto la sua prima sede in Pall Mall. Fin dall'inizio la sostennero il Principe Alberto

(che fra l'altro donò alla biblioteca un'edizione delle opere di Goethe in pergamena), alcuni scrittori non secondari (Dickens, Macaulay, Thackeray) e alcuni illustri uomini politici (Gladstone, Clarendon, Lyttelton).

Da allora sono passati quasi due secoli e la London Library, dopo vicissitudini passabilmente eccentriche e romanzesche – che avrebbero dovuto trovare il loro annalista nel leggendario Mr Cox, il quale aveva cominciato a lavorarvi nel 1882 da fattorino e la lasciò come bibliotecario all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento –, mantiene pienamente il carattere impresso da Carlyle. Un socio (che deve essere stato introdotto da un altro socio, nel mio caso fu Bruce Chatwin a presentarmi) può andare a leggere nella Reading Room a St James's Square, sentendosi come in un incantevole ed extraterritoriale domicilio, o altrimenti può farsi spedire fino a quindici volumi per volta in qualsiasi parte del mondo, da Londra stessa a Hong Kong al Borneo o alla Nuova Zelanda. Se altri soci della biblioteca non li chiederanno, potrà rinnovare il prestito anche per anni (capitò a me, quando scrivevo *K.*, per il *Kafka-Handbuch* di Hartmut Binder, prezioso e introvabile anche in antiquariato). Poche gioie sono così sicure e limpide come ricevere i pacchi gialli, con l'inconfondibile, elegante, non modificabile etichetta che dice, nero su bianco: London Library.

In uno dei non pochi momenti critici per la London Library (mancanza di fondi, perdite eccessive, ecc.) T.S. Eliot intervenne con un discorso appassionato che gli diede l'occasione di precisare due motivi incontrovertibili dell'unicità della London Library: «Ho un accumulo di libri così vari, così recalcitranti a ogni tentativo di ordinarli, che quando voglio consultare un libro che so di possedere non riesco a trovarlo e sono costretto a prenderlo in prestito dalla London Library». Se questo può sembrare un argomento *ad hominem*, il secondo suonava sottoscrivibile da un vasto numero di lettori: «Non credo che vi sia un'altra biblioteca di queste dimensioni che contenga così tanti libri che *potrei* volere e così pochi dei libri che non posso immaginare alcun altro voglia».

Quando Isaiah Berlin si congedava per andare alla British Library, non diceva: «Vado a lavorare», ma: «Vado a leggere».

Fra i Greci che furono celebrati per le loro grandi biblioteche Ateneo ricorda un tiranno-filologo, Pisistrato; uno scienziato, Euclide; e poi Euripide, Aristotele, Teofrasto. Neleo conservò i libri degli ultimi due e li vendette a Tolomeo Filadelfo, che li trasferì a Alessandria. Erano una somma di singolarità. Una biblioteca ideale dovrebbe avere qualcosa della «variegatezza», *poikilía*, che la biblioteca di Alessandria, capostipite di ogni biblioteca occidentale, ebbe fin dall'origine.

Nella Roma antica c'erano 29 biblioteche pubbliche, 37 secondo altri. Nell'Europa della prima metà del Seicento c'erano solo tre biblioteche aperte al pubblico: l'Ambrosiana di Milano (dal 1608), la Bodleian a Oxford (dal 1612) e la Biblioteca Angelica a Roma (dal 1620). Gabriel Naudé, autore delle *Considérations politiques sur les Coups d'État*, machiavellico estremo e «grande scettico», fu innanzitutto un cacciatore di libri. Ne raccolse più di 40.000 per il cardinale Mazzarino, prima che un «decreto inetto» del Parlamento decidesse di venderli al pubblico. Straziato, Naudé investì tutte le 3000 *livres* che possedeva per recuperarne alcuni pezzi. E alla fine riuscì a far sì che, sempre sulla base dei libri del cardinale, si fondasse la Bibliothèque Mazarine, «pubblica e universale».

Ma, già prima, Naudé si era preoccupato di come ordinare una biblioteca nel suo *Advis pour dresser une bibliothèque*. Giunto al capitolo VII, vi trattava «della qualità e condizione che devono avere» i libri della biblioteca ideale. E subito elencò le categorie in cui dividerli. Nell'ordine: Teologia Positiva, Scolastica, Diritto, Medicina, Astrologia, Ottica, Aritmetica, Sogni. Anche gli Eretici dovevano avere un loro luogo. Si suggeriva la presenza di Boccaccio, Dante e Petrarca in italiano, accanto ad Avicenna in arabo, ma si escludevano i romanzi, questa «pura frivolezza». E la letteratura in sé non veniva nominata, categoria immatura, soprattutto fra i Moderni. Quanto a Naudé stesso, secondo Sainte-Beuve «non si curava affatto dell'espressione letteraria, anzi non ne aveva nozione». Per tutto il resto, i criteri da lui suggeriti sono rimasti intatti, a distanza di quasi quattro secoli.

Un contemporaneo descrisse Naudé che usciva da qualche tana di libraio «impolverato dalla testa ai piedi, coperto di ragnatele nella barba, fra i capelli, sui vestiti, a tal punto che nessuna spazzola sembrava bastare». E Sainte-Beuve, sempre malizioso, applicava la descrizione anche al suo stile, «pieno di ragnatele».

Ma Naudé fu anche il teorico dei colpi di Stato e il suo algido scrupolo di catalogatore faceva sobbalzare Sainte-Beuve: «Offre la ricetta di ciò che ritiene permesso in caso di bisogno: assassinio, avvelenamento, massacro. Divide e suddivide il tutto con un inimmaginabile sangue freddo. I consigli di moderazione che vi interpone non fanno che dar più risalto all'immoralità del fondo; a momenti si crederebbe che scherzi: è come un chirurgo curioso che riunisce esempi di tutti i più bei casi o come un chimico dilettante che etichetta con compiacimento tutti i suoi veleni, scrivendo su ciascuno qual è la dose indispensabile e sufficiente». L'insistenza di Naudé perché la biblioteca ideale fosse utile a chiunque non era dovuta a un suo slancio di benevolenza, ma all'impulso di espandere una ossessione verso ogni angolo, in modo da farla apparire – dopo tutto – *normale*.

«No disturbeme che per cosse utili»: questa scritta si leggeva nella bottega di Aldo Manuzio a Venezia, sestiere di San Polo, verso campo Sant'Agostin, vicino al panettiere. Secondo Martin Lowry, che indagò anche quanto sopravvive dei conti di Manuzio, quella bottega era «una mescolanza, oggi quasi incredibile, di brutale officina, pensione e istituto di ricerca». Vi circolava una trentina di persone, fra lavoranti, servitù, familiari e ospiti. Un giorno del 1508 Erasmo da Rotterdam stava seduto in un angolo della stamperia e scriveva gli *Adagia*, ricorrendo soltanto alla sua memoria, e foglio per foglio li passava al proto perché li componesse. In un altro angolo Aldo leggeva e rileggeva bozze che erano già state lette e rilette da altri. Se qualcuno glielo faceva osservare, rispondeva: «Sto studiando». Questa era la vita di ogni giorno. «Da quando ho intrapreso l'estenuante mestiere dello stampatore, ormai sei anni or sono, posso giurarvi che non ho avuto un'ora di ininterrotto riposo» scrisse Aldo una volta. Ma non solo per lui la vita era dura. Secondo Erasmo, i lavoranti della tipografia disponevano di una mezz'ora al giorno per rifocillarsi. Non meraviglia che vi fossero turbolenze e Aldo deplorò che per quattro volte i suoi lavoranti avessero «complottato contro di me a casa mia, aizzati dalla madre di tutti i mali, l'Avidità: ma con l'aiuto di Dio li ho distrutti a un punto tale che ora si rammaricano a

fondo per il loro tradimento». Eppure, se c'è un luogo da cui traspariva una felicità tutta nuova era quella bottega.

Aldo fu colui che trasformò per primo lo stampatore in editore, aggiungendo un'incognita minuscola o enorme all'equazione di un mestiere che era stato inventato quattro decenni prima. E questo avvenne grazie a una sorta di devozione alle *cose utili*. Aldo divenne editore a quarant'anni. Sino allora era stato precettore in case nobili e potenti. E avrebbe potuto facilmente diventare uno dei vari cattedratici dell'epoca, con un suo codazzo di allievi e di vanità. Ma evidentemente gli balenò qualcos'altro, ben più rischioso, ben più urgente e ben più attraente: *dare forma* a certi libri, soprattutto greci, a partire dalle grammatiche. Di questo si sentiva un bisogno quasi fisico, a Venezia, dove affluivano continuamente esuli e manoscritti, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453. E Venezia, allora, era un compendio del mondo. O altrimenti, per Aldo, «un'altra Atene». Nel frattempo Aldo chiedeva soltanto di essere lasciato tranquillo per poter «pubblicare buoni libri», *edendis bonis libris*.

Ci sono i casi fortunati – sempre più rari, ma ormai ridotti al minimo nell'èra informatica – in cui il libraio non si è accorto di che cosa ha in mano. Ne ricordo uno, che risale agli inizi degli anni Settanta. La data è importante perché giustifica l'arcaicità di certi dettagli. Era un catalogo tedesco, ciclostilato (se qualcuno ricorda che cos'era il ciclostile, usato per dispense universitarie e volantini politici). Pubblicazioni accademiche di germanistica e romanistica. Prezzi irrisori, trattandosi di comunissime pubblicazioni universitarie, in buona parte «titoli per concorso». L'occhio mi cadde su un Cavalcanti, *Rime*, senza indicazione del curatore, ma soltanto del luogo di pubblicazione: Genova. Tanto bastava. Quel «Genova» non poteva significare se non la fantomatica, leggendaria edizione di Cavalcanti curata da Ezra Pound e deprecata dagli italianisti per la sua inattendibilità. La comprai subito – credo per qualcosa come dieci marchi – e qualche giorno dopo la ricevetti: un magnifico ottavo grande, di un rosso carico. Sul piatto si legge solo: «Guido Cavalcanti / Rime». Ma un tuffo al cuore viene appena si legge, nel frontespizio: «Edizione rappezzata fra le rovine». Era Pound che definiva, con vibrante eloquenza, non solo il suo lavoro ma se stesso. Senza però che il suo nome ricorra in tutto il libro, se non con le iniziali nella premessa: «*Ad Lectorem* E.P.». In calce alle tre pagine, scritte in italiano, si legge: «Rapallo, Maggio – Anno IX». Ma non era tutto: nella mia copia c'è anche una dedica, con inchiostro nero e grafia vigorosa: «V.M. from EP XV». Da allora non ho mai più visto il Cavalcanti di Pound in un catalogo di libraio.

«*Habent sua fata libelli*» ripeteva incessantemente l'irresistibile ed esasperante Brichot nella *Recherche*. Un giorno, sempre all'inizio degli anni Settanta, sfogliavo un catalogo di libri di storia dell'arte in asta da Sotheby's e notai un numero che accorpava i due volumi di Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, e le *Lectures* di Fritz Saxl, con l'aggiunta di una quantità imprecisata di estratti, senza indicazione degli autori. Il prezzo di riferimento era modesto. Feci la mia offerta e mi comunicarono che il lotto mi era stato assegnato. Quando arrivò il pacchetto, fu una sorpresa dal sapore misto, dolce e amaro.

Gli estratti erano saggi di Warburg: alcuni in grande formato, elegantemente rilegati e stampati, come solo poteva avvenire per certe pubblicazioni erudite dell'inizio del Novecento, tutti con dediche ai familiari più stretti («Alla sua c[ara] moglie e collaboratrice ... con gratitudine l'Aut[ore] Ag. '907») per il saggio su Sassetti; ai genitori, con indicazione del reggimento dove Warburg aveva prestato servizio da militare, per il saggio sulla *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli. Per chi conosce le vicende laceranti della vita di Warburg, sempre in pericolo di precipitare nella malattia mentale, certe dediche suonavano ominose: «Al figlio Max, in buon ricordo del Natale 1924, quando suo padre era di nuovo in Amburgo», dopo un soggiorno di tre anni nella clinica psichiatrica di Binswanger. O anche la dedica alla moglie Mary «in ricordo di quattro anni e mezzo passati insieme e relativamente felici» – era il 1902, questa volta, e Warburg si riferiva ai primi e sempre tempestosi anni del suo matrimonio.

Ma nel pacchetto non c'erano soltanto quei magnifici e altamente patetici estratti. Semplicemente rilegato, con copertina muta, c'era anche un dattiloscritto dal titolo: «Rapporto sulla attività della Biblioteca Warburg negli anni 1930 e 1931». Trentacinque pagine numerate e seguite da due firme autografe, una sopra l'altra: Saxl/Bing. Ovviamente Fritz Saxl e Gertrud Bing. Come fonte sulla storia del Warburg Institute in anni decisivi non sussiste nulla di altrettanto autorevole e raro. Nella bibliografia dell'assai manchevole libro di Gombrich su Warburg questo «Rapporto» viene menzionato, specificando che si tratta di un dattiloscritto ma tacendo su chi ne fossero gli autori.

Tutto questo induceva a pensare a due indubitabili passaggi. In primo luogo un membro della famiglia Warburg, illustri banchieri di Amburgo, doveva essersi frettolosamente liberato di quegli estratti e di quei libri (i due volumi degli scritti di Warburg erano plausibilmente la sua copia personale, perché portano il suo nome nel risguardo), non rinunciando però a venderli, anche se con magro frutto. Inoltre gli esperti di Sotheby's non si erano accorti di ciò che avevano in mano o non gli avevano dato alcun peso, inserendo gli estratti in catalogo senza neppure darne il dettaglio. Il vecchio Brichot aveva ragione. Dopo varie peripezie, il Cavalcanti di Pound e gli estratti di Warburg sono finiti in due scaffali adiacenti, anche se le orbite di Warburg e di Pound erano assai distanti (ma furono entrambi fra i primi ad *accorgersi* di Schifanoia) . Non so ricostruire perché, ma credo che stiano nel giusto posto.

Non c'è bisogno che i libri siano in ordine – e neppure in disordine – per rivelare qualcosa del loro proprietario. Possono anche stare in scatoloni appena aperti. Qualcosa comunque si rivelerà.

La prima persona che ha messo piede nell'appartamento dove tuttora abito, a Milano, fu Jacob Taubes. Non l'avevo mai incontrato prima, ma sapevo chi era – da Frederic Rzewski, a cui Taubes aveva messo in mano *De la Tyrannie*, lo scambio rovente fra Kojève e Leo Strauss; e da Ingeborg Bachmann. Ed era stata Ingeborg a suggerire a Taubes di cercarmi a Milano. Era il dicembre del 1968 e Taubes dirigeva a Berlino il seminario più sovversivo d'Europa. Ma si guardava bene dal presentarlo così. Disse soltanto che cercava di attirare *il meglio* – e graziosamente mi invitò a trasferirmi lì a insegnare per qualche tempo. Adelphi era allora agli inizi, perciò declinai l'invito.

Ma Taubes era un trascinante, fascinoso conversatore – e non voleva certo parlare soltanto del suo seminario. Stavamo seduti in una stanza ancora senza mobili, occupata in gran parte da scatoloni di libri, appena arrivati da Roma. Per Taubes – mi apparve subito chiaro – parlare con qualcuno significava innanzitutto entrare nel paesaggio della sua biblioteca. E quel giorno non era possibile. Ma l'impulso rimaneva forte, perciò Taubes allungò una mano su uno degli scatoloni e ne tirò fuori il primo libro che affiorava: *Vom kosmogonischen Eros* di Ludwig Klages. «Ma come può?» (intendendo: «Come osa?») mi chiese subito, con una espressione complice che non dimentico. Oggi tutto questo può sembrare a stento comprensibile, ma Klages era allora uno dei nomi *proibiti*. Era stato il modello per il Meingast di Musil, nell'*Uomo senza qualità*, ma in primo luogo era associato a tutto ciò che gli studenti di Berlino, anche quelli del seminario di Taubes, si sentivano in dovere di evitare e deprecare: l'anima (*Lo spirito come antagonista dell'anima*

era il titolo della sua opera più imponente), Nietzsche, la grafologia, Bachofen, il regno delle Madri, la telluricità. Per non parlare dell'*Eros cosmogonico*, titolo del libro che ora Taubes teneva in mano. In una parola: Klages era l'*irrazionale*, l'orribile irrazionale, nemico mortale di ogni *Aufklärung*.

Non ho più rivisto Taubes dopo quel giorno, anche se molto ho sentito parlare di lui. Soprattutto da Scholem, che aveva finito per aborrirlo e lo considerava una figura demoniaca; e da Cioran, che molto lo apprezzava. Mentre sto scrivendo questo, mi rendo conto che sono passati esattamente cinquant'anni da quel giorno dell'autunno 1968 e Adelphi sta pubblicando il carteggio fra Carl Schmitt e Taubes con il titolo *Ai lati opposti delle barricate.* Allora torna un ricordo: Taubes, che amava sconcertare i suoi studenti rivoltosi e bigotti, invitò Kojève al suo seminario. Gli studenti lo ascoltarono, intimoriti. Al momento del congedo, Kojève disse che la sua tappa successiva sarebbe stata una visita a Carl Schmitt, l'uomo che più lo interessava in Germania.

Koen van Gulik, editore olandese, si trovò ad avere, oltre alla sua, una biblioteca ereditata. Che veniva da qualcuno a lui molto vicino, suo padre. Il pensiero più ovvio e anche pratico fu quello di riunire le due biblioteche. Così lo stesso classico si sarebbe presentato in varie edizioni e certe lacune si sarebbero colmate. Ma presto Koen si accorse che non riusciva. I libri di una biblioteca rimanevano calamitati dagli altri libri della stessa biblioteca. Si rifiutavano di accorparsi diversamente. La vicinanza forzata poteva anche provocare stridori, lasciare affiorare incompatibilità di gusto. E comunque era come se le due biblioteche riunite diventassero qualcosa di simile a una biblioteca pubblica o a una libreria. Perdevano il loro carattere di involontaria confessione. Anche perché ha avuto questa percezione, Koen è un buon editore.

Non ero però del tutto sicuro che la biblioteca in questione appartenesse al padre di Koen. Allora gli ho chiesto conferma e ho ricevuto questa lettera: «Sì, era di mio padre, nato negli anni Venti in una famiglia cattolicissima del Nord dei Paesi Bassi – cioè una isoletta nel mare calvinista olandese –, che ha cominciato a perdere la fede dopo la guerra e ha cercato la Risposta al suo dubbio in libri troppo difficili – teologia, storia, psicologia – e nella letteratura del tempo, ormai per lo più a mala pena leggibile. Non è che i temi a lui cari non potessero interessarmi, ma non nella quantità pesante della sua biblioteca. In più mio padre era una persona antipatica. Inserire la sua biblioteca nella mia avrebbe significato l'accettazione della sua inalienabile importanza per la mia vita, che dopo la sua morte ho cercato di negare». Parole che mostrano come il fatto di ordinare una biblioteca possa smuovere le acque più profonde.

Nel 1911 Fritz Saxl mise piede per la prima volta nella biblioteca di Aby Warburg, che era allora una istituzione privata in un quartiere residenziale di Amburgo – e, anche in seguito, Warburg non volle mai che diventasse uno dei tanti luoghi per seminari dell'università. La prima impressione fu di singolare sconcerto. Rare bibliografie stavano accanto a numerose pubblicazioni di astrologia. E lo sconcerto riguardava anche il modo in cui la biblioteca era ordinata: «Warburg non si stancava mai di spostare libri e poi spostarli di nuovo. Ogni passo avanti nel suo sistema di pensiero, ogni nuova idea sulla interrelazione dei fatti lo induceva a raggruppare in altro modo i libri che vi erano coinvolti».

Sobrie parole che invitano a rassegnarsi, una volta per tutte: l'ordinamento di una biblioteca non troverà mai – anzi *non dovrebbe* trovare mai – una soluzione. Semplicemente perché una biblioteca è un organismo in perenne movimento. È terreno vulcanico, dove sempre qualcosa sta succedendo, anche se non percepibile dall'esterno. «In queste regioni ogni ordine non è che uno stato di sospensione sopra l'abisso» (Benjamin) .

«Ma li ha letti tutti?» disse la bionda signora finlandese a mio padre, entrando in casa nostra a Roma. Sulla sinistra c'era una parete con testi giuridici fra il Cinquecento e la fine dell'Ottocento, molti dei quali in-folio e per la maggior parte in latino. Era la domanda classica che tanti pensavano e ora la franchezza boreale enunciava. Domanda dell'ignarità sospettosa, mai però così giustificata come davanti a libri che per loro natura non si leggono di seguito, ma si consultano e si compulsano. Quanto a me, passavo accanto a quei volumi tutti i giorni della mia infanzia e adolescenza. Perciò ero costretto, almeno visivamente, a ritenerli familiari anche se del tutto ignoti. Eppure so che devo a loro moltissimo, perché di quei libri non potevo non aver *letto i dorsi*, con quei nomi e quei titoli spesso oscuramente intrecciati.

La signora finlandese non aveva soltanto dato voce alla domanda peculiare di chi non sa bene che cosa significhi leggere, ma aveva toccato un punto cruciale per quanto riguarda ogni in-folio, formato incompatibile con i tempi moderni. Non è immediato immaginare un lettore di oggi che legge un in-folio, se non nelle grandi biblioteche pubbliche. Mancano le scrivanie giuste, i leggii, gli alti scaffali. La postura di san Girolamo e il suo studio nelle tavole di Antonello da Messina o di Van Eyck non sembrano oggi replicabili. Così si perde anche un singolare piacere collegato agli in-folio: la sensazione di leggere qualcosa che non si leggerà mai interamente.

Donellus, Cuiacius, Albericus de Rosate, Baldus Ubaldus, Azo, Bartolus a Saxoferrato, Matthaeus Afflictis, Fulgosius, Placentinus, Zabarella: nomi che ero impossibilitato a non vedere ogni giorno, anche mentre giocavo. E che potevano sembrare estranei e ostili, come inevitabilmente appaiono in un certo momento a ogni bambino le cose degli adulti. E poi, a poco a poco, dovettero emanare una sottile fascinazione, per la pura forza del loro suono, e sempre collegati alla sensazione della smisurata, benefica prevalenza dell'ignoto sul noto. Sensazione senza la quale non si dà neppure il primo passo della conoscenza – e rimane intatta fino all'ultimo. Sensazione che si può anche avere la fortuna di avvertire camminando in un corridoio, a casa, e prendendo nota senza volerlo, con la coda dell'occhio, dei nomi scritti sui dorsi di certi volumi in-folio.

II
GLI ANNI DELLE RIVISTE

«Mi domandate come è cominciato Commerce... Un giorno Valéry disse improvvisamente: Perché non potremmo continuare le nostre riunioni pubblicando, in una rivista, i nostri dialoghi? Come titolo suggerisco “Commerce”, commercio delle idee. Questa idea incantò tutti i presenti. I direttori (Larbaud, Valéry, Fargue) furono designati immediatamente. Adrienne Monnier e io stessa ci incaricammo di mettere tutto in moto e cominciammo subito». Così scriveva Marguerite Caetani, nata Marguerite Gilbert Chapin, americana arrivata in Europa nel 1902, sposata con Roffredo Caetani, Principe di Bassiano. A Parigi la chiamavano «la Principessa», lei si firmava Marguerite Caetani.

Fra i tre immediati direttori, Valéry era l’autorità, Fargue uno scrittore ammirato soprattutto da altri scrittori, Larbaud un traghettatore mercuriale ovunque si parlasse *in un certo modo* di letteratura (Svevo e Joyce ebbero modo di testimoniarlo).

Né Marguerite Caetani, che avrebbe finanziato «Commerce», né i tre direttori avevano alcunché da proclamare. Non si pose mai la questione di stilare un programma della rivista, come non si pone mai in una conversazione fra amici, magari distanti e occasionali.

Quando il primo numero non era ancora uscito, Valéry scriveva a Larbaud: «Ricevo a Roma la vostra stimatissima del 12 che mi rituffa un po’ nell’atmosfera dei nostri pranzi, irregolari ma amabili. Il frutto di quelle riunioni è *Commerce* ... La cosa seccante è scrivere... Mi sarebbe molto piaciuto che fondassimo una rivista dove non ci fosse bisogno di scrivere. Vi rendete conto dei vantaggi che ci sarebbero! Lettore, autore, tutti contenti.

«Senza spingersi così avanti nella perfezione del genere, si sarebbe potuto realizzare quel che avevo ideato quando avevo 23 anni e la fobia del portapenna.

«Volevo fare una rivista da 2 a 4 pagine.

«Titolo: L’Essenziale.

«E nient’altro che *idee*, in 2 o 3 righe.

«Null’altro che il magro...

«Si sarebbe potuto firmare con le iniziali, per economia...».

Il nome di Marguerite Caetani non comparve mai nei ventotto numeri di «Commerce». Marchio della rivista era una antica bilancia romana, la cui immagine appariva nel controfrontespizio del primo numero, sotto l’indicazione della tiratura (1600 copie). Riconoscere *il giusto peso*: era il presupposto essenziale per la rivista. Tutto ciò che non lo possedesse andava scartato.

Rimane da ricordare, e da capire, che cosa furono le riviste (si intendano quelle che hanno i *dorsi*, perciò non assimilabili a generici periodici, come è invece il caso per la «New York Review of Books», il «New Yorker» o il «Times Literary Supplement»). Questione ormai retrospettiva, perché le riviste letterarie appartengono a quelle non poche forme che si sono dileguate negli ultimi cinquant’anni. La loro epoca aurea, ormai è chiaro, fu tra le due guerre, con prodromi notevoli negli anni a cavallo del secolo («La Revue Blanche», «The Yellow Book», «Die Insel»).

Marguerite Caetani era troppo elegante per non schivare come la peste ogni sembianza di matronato letterario. Era una Guermantes, non una Verdurin. Anche per questo è generalmente sfuggita all’attenzione dei tanti universitari, grezzi e rapaci, che continuano a riempirsi la bocca di «modernismo» e «avanguardia». Marguerite Caetani non veniva segnalata dal loro modesto radar. Anche per questo è stato scritto poco di significativo su di lei. Tanto più spicca, in compenso, il magnifico *ritratto di Marguerite* (o Margherita, come lì viene chiamata) che ci ha lasciato Elena Croce in *Due città*.

Ritratto che si riferisce agli anni italiani di Marguerite Caetani, quando, fra il 1948 e il 1960, dirigeva «Botteghe Oscure», approdo agognato dagli *expatriates* anglo-americani dell’epoca, rivista comunque eccellente, che però dà il senso di un tracollo già avvenuto – ed è inevitabile leggere come una versione di «Commerce» in colonia. Per constatarlo, basta mettere accanto una copia di «Commerce» e una di «Botteghe Oscure». Confronto in tutto sfavorevole a «Botteghe Oscure»: peggiore la qualità della carta, meno felici il formato e lo specchio di pagina, troppo numerosi i collaboratori (fu il vizio principale della rivista, che rischiava di sconfinare nelle plaghe del velleitario). Eppure, come osservò Citati in un’intervista, «“Botteghe Oscure” ... è stata la più bella rivista letteraria italiana di quel tempo, infinitamente più bella di “Politecnico”, “Paragone” ecc. ecc., che sono molto più noti».

Georges Limbour scrisse un’*Ode all’indice* di «Commerce», che cominciava con «Artaud» e finiva con «Zen». Era questo il prodigio peculiare di «Commerce»: in quell’indice quasi tutti i nomi *suonano*, dicono ancora qualcosa.

O per lo meno incuriosiscono. Lo stesso non vale per «Botteghe Oscure», dove in certe zone si scorre l’indice dei nomi come in un elenco telefonico (gli scrittori pubblicati erano più di 700, in cinque lingue). In mezzo, c’era stata la fine del momento aureo, di cui nessuno si rendeva conto che tale fosse. L’idea stessa di rivista letteraria si era sfilacciata. E già «Botteghe Oscure» si presentava più come un almanacco semestrale che come una rivista.

«Regale»: parola usata da Elena Croce, generalmente spartana nell’aggettivazione, per definire Marguerite Caetani. Precisando che «Margherita aveva occupato da sola il proprio ruolo quasi di regnante», in parallelo all’altro possibile sovrano nella geografia mondana dell’Italia ormai remota e pressoché indecifrata dei primi anni del dopoguerra: Bernard Berenson, a cui la legava un’amicizia che era «quasi l’emblema della concordia discorde». Sapevano pungersi amabilmente. Berenson diceva di lei: «Cerca sempre un nuovo arte più brutto di quello di prima», toccando il punto più sensibile dell’amica, che viveva sempre nell’«attesa di un nuovissimo “nuovo”».

Berenson, invece, ebreo lituano emigrato in America e magistralmente mimetizzato nella Boston più *waspish*, diceva di se stesso: «Ho speso troppo del mio tempo e denaro per fare di me un *gentleman*» – e non era disposto in alcun modo a recedere da ciò che aveva conquistato. Mentre Marguerite Caetani era cresciuta in quella Boston e non aveva

dovuto fare alcuno sforzo di ascesa sociale. Negli anni di «Botteghe Oscure», quando un amico le osservò che il titolo della rivista avrebbe potuto prestarsi a equivoci, perché Botteghe Oscure – per un orecchio italiano – significava la sede del partito comunista ben più che l'indirizzo del palazzo Caetani, la risposta fu: «Ma noi abitiamo qui da mille anni».

Anche se si assentava rigorosamente da ogni contatto con il mondo ogni mattina, per scrivere i suoi *Cahiers* fra le cinque (o le quattro) e le sette, quando cominciavano a farsi sentire lievi rumori domestici, Valéry era pur sempre un sommo stratega letterario e sapeva perfettamente che legare il suo nome a una rivista era un'operazione molto delicata e carica di conseguenze. Come testimonia, nella sua piena lucidità, la lettera che scrisse a Marguerite Caetani nell'aprile 1924, due mesi prima che andasse alle stampe il numero iniziale di «Commerce»: «Se avessi potuto assistere alle sedute del Comitato segreto, avrei chiesto che il nostro piano venisse precisato, e che fossero prese tutte le disposizioni per distinguere assolutamente questa pubblicazione da tutte le riviste possibili. Perché oggi c'è un numero tale di riviste che non occorre certo aggiungerne un'altra.

«L'essenziale sarebbe acquisire una autorità, occupando nel Mondo delle Lettere, o nei confini di questo orribile mondo, una posizione strategica singolare, – quella delle persone dallo spirito assolutamente libero, che non devono più farsi conoscere e sparare colpi di pistola sui lampioni, e che d'altra parte non sono legate a un qualche sistema ... Penso che avremo tempo di riparlarne al mio ritorno, fra qualche settimana. Farò del mio meglio per darvi una *Lettera, sulle Lettere*, come è vostro desiderio, anche se non so dove trovare il tempo per scriverla, considerando gli impegni (che non assolvo), le seccature, ecc.

«Non credo che si debba annunciare la rivista sulla stampa con gran chiasso e definirla in partenza. Sono dell'idea che non sia utile menzionare i nomi dei "direttori" in copertina... La mia idea sarebbe che non dovremmo avere l'aria di essere rivolti verso il pubblico, e come se fossimo in piedi su un palcoscenico. Ma che sembriamo trovarci fra noi, con il pubblico autorizzato a guardare dalla finestra... Ma tutto questo richiederebbe una discussione a voce e la presenza reale – Vi bacio le mani, cara Principessa, incaricandovi di trasmettere tutti i miei sentimenti romani al Principe – e ricordarmi a Fargue, Larbaud, Léger – se vi capita di vederli in questi giorni».

Apriamo il primo numero di «Commerce» e leggiamo l'indice: Valéry, *Lettre*; Fargue, *Épaisseurs*; Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*; Saint-John Perse, *L'amitié du Prince*; Joyce, *Ulysse – Fragments*. I primi tre testi sono dei direttori; il quarto è del poeta *residente* (e costante consigliere) della rivista; il quinto è l'unica apertura al mondo esterno del «Comitato segreto». Ma è l'*Ulisse* di Joyce – e potrebbe anche bastare.

Osserviamo ora che cosa sta al primo posto, usualmente riservato ai programmi, ai manifesti, alle dichiarazioni di intenti: la posizione di tutto ciò che può esserci di più pubblico e dichiarato ai quattro venti. Qui invece troviamo la forma più intima, riservata e segreta: una lettera. Che corrisponde a quella *Lettera, sulle Lettere* preannunciata da Valéry a Marguerite Caetani. Ma decurtata della precisazione «sulle Lettere». Perché? E a chi è rivolta la lettera? Si potrebbe pensare a Marguerite Caetani stessa, visto che quella lettera era stata richiesta da lei. Ma tre anni dopo vediamo riapparire quel testo, ora con il titolo *Lettera a un amico*, in una edizione ampliata di *Monsieur Teste*. Dunque il destinatario era appunto Monsieur Teste, antenato totemico, emblema e cifra di Valéry stesso. E Monsieur Teste era l'esemplare – unico per definizione – di un solipsismo estremo. Scrivere una lettera a lui significava dialogare all'interno della sua testa. Era un compito del suo doppio. Già da tutto questo si capisce che la *Lettre* in apertura di «Commerce» era un campione di *drammaturgia mentale*, genere letterario inventato e praticato da un solo autore: Valéry, appunto – sul presupposto di Mallarmé.

Al tempo stesso la *Lettre*, attraverso una via ritorta e speciosa, è anche – se la leggiamo nella rivista – l'*equivalente* di una dichiarazione programmatica, rivolta al «Mondo delle Lettere», a quell'«orribile mondo» sui cui confini «Commerce» avrebbe dovuto occupare «una posizione strategica singolare».

Ma come desumerlo? La *Lettre* si presenta come scritta in treno, in un lungo viaggio notturno verso Parigi. Il rumore di rotaie, bielle e pistoni si mescola a un incessante lavorio mentale. È il «metallo che forgia il cammino nell'ombra» – e ne consegue che «il cervello, sovreccitato, oppresso dalle sevizie, da solo, e senza saperlo, genera necessariamente una letteratura moderna...». Questo serve per tenere a distanza tutti gli avanguardismi che sparano revolverate contro i lampioni.

Ma il bersaglio più importante è un altro: a mano a mano che il treno si avvicina a Parigi, la città dove «la vita verbale è più potente, più differenziata, più attiva e capricciosa che in ogni altra», il «duro mormorio del treno» sembra trasformarsi nel «ronzio di un alveare». Non è solo il Mondo delle Lettere che si profila, ma l'intero «bazar occidentale degli scambi dei fantasmi». E finalmente appare quello che è il vero bersaglio di Valéry: «L'attività che viene definita *intellettuale*». A questo punto si avvia un gioco fulmineo tra *persiflage* e sarcasmo. Valéry pretende, con assoluta gravità, di non sapere che cosa significa la parola «intellettuale» (come aggettivo). E si giustifica con il suo interlocutore: «Lei sa, caro mio, che sono una mente della specie più tenebrosa».

Un'improvvisa chiarezza, invece, si spande quando si parla di *intellettuali* come sostantivo. Sono i fedeli dell'*opinione*: «Uomini quasi immobili che provocavano grandi sommovimenti nel mondo. O uomini molto animati, che agitando vivacemente le loro mani e le loro bocche manifestavano potenze impercettibili e oggetti invisibili per loro essenza... Questo sistema di atti strani, di produzioni e di prodigi aveva la realtà onnipotente e inconsistente di una partita a carte». A poco a poco, si precisava una allucinazione demoniaca, dove l'estensore della lettera riconosceva di sentirsi catturato come in una ragnatela. Ma al tempo stesso lasciava intendere che non si poteva esserne mai abbastanza distanti e separati. Ed era appunto questa l'intenzione, opportunamente camuffata, su cui doveva fondarsi «Commerce».

La *Lettre* inaugurale di Valéry in «Commerce» potrebbe valere come apologo per significare che certe pagine, apparse in una rivista in un certo giorno e in una certa compagnia, hanno *sempre* un significato diverso da quello che assumono all'interno di un libro. Chi legge oggi la *Lettre*, diventata *Lettre d'un ami*, all'interno dell'edizione definitiva di *Monsieur Teste* difficilmente potrà cogliere la funzione altamente strategica verso il mondo circostante che quel testo ebbe un giorno dell'estate 1924, quando apparve in testa al primo numero di «Commerce». Anche a questo sono servite le riviste: a moltiplicare e complicare i significati.

Il *momento* è, per una rivista, una variabile capitale. Mentre avviene il viaggio notturno di Valéry verso Parigi, Breton sta scrivendo il *Manifeste du surréalisme*. L'esordio di «Commerce» è nell'agosto 1924, mentre il *Manifeste* apparirà in ottobre – e in dicembre il primo numero della «Révolution Surréaliste». Le copertine delle due riviste sembrano appartenere a mondi incompatibili: «Commerce» con il suo tenue beige, il titolo lapidario, senza specificazioni, accompagnato soltanto da data e luogo di stampa; «La Révolution Surréaliste» in un vistoso color arancione, con tre foto di gruppo, i membri della «centrale surrealista» fotografati da Man Ray, come in una foto di scuola, quindi i nomi di una ressa di collaboratori nel sommario e in mezzo una frase squillante: «Bisogna arrivare a una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo», a cui nulla corrispondeva in quel primo fascicolo. Péret, uno dei due direttori, aveva voluto che la grafica somigliasse a quella di una rivista di divulgazione scientifica: «La Nature». La tipografia era usata soprattutto per pubblicazioni cattoliche.

Si direbbe: due mondi remoti, che ben poco accomuna. Eppure, a partire dal Quaderno II di «Commerce», i testi – fra i non molti – importanti dei surrealisti vengono accolti: Aragon, *Une vague de rêve* (Quaderno II), che è anche un resoconto della nascita del surrealismo; Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* e *Nadja* (Quaderni III e XIII), includendo anche i reprobi: Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer* (Quaderno VII) e i divergenti: Daumal, *Poèmes* (Quaderno XXIV). Visti retrospettivamente, si direbbe che siano testi filtrati attraverso una rete a maglie strette, nonché fra i pochi ancora vivi nella pletora in larga parte vacua degli scritti del gruppo. Il surrealismo era una spezia che si aggiungeva al mercato di «Commerce», depurata di scorie e di ogni velleità di sparare ai lampioni.

Che cosa accadeva in quel 1924? Secondo Aragon, che ne fu il cronista insieme visionario e accorto, quell'anno fu travolto da «un'onda di sogno»: «Sotto questo numero [1924] che tiene una rete e si trascina dietro una massa di pesci luna, sotto questo numero ornato di disastri, con strane stelle fra i capelli, il contagio del sogno si diffonde per quartieri e campagne». Così si spiegava il fatto che «La Révolution Surréaliste», al suo esordio simultaneo alla stampa del testo di Aragon su «Commerce», avrebbe puntato tutto, anche nel modo più puerile, su questa parola: *rêve*, *rêve*, *rêve* – come se ripeterla ne esaltasse il potere.

Ma anche Aragon era uno scaltro stratega – e subito stilò una lista dei «Presidenti della Repubblica del sogno» dove – accanto a Raymond Roussel, all'attentatrice anarchica Germaine Berton, a Picasso, a De Chirico, a Freud – si incontravano i nomi di Léon-Paul Fargue e di Saint-John Perse, soci fondatori del «Comitato segreto» di «Commerce». Anche se surrealisti, i letterati non dimenticano le loro antiche maniere.

C'era dunque, sin dall'inizio, una circolazione sottocutanea, fra «Commerce» e «La Révolution Surréaliste», nel momento stesso in cui si avviavano. La prova? La frase sui «diritti umani», che troneggiava al centro della copertina della rivista surrealista, era ripresa dalla *Vague de rêve* di Aragon, che nello stesso autunno appariva su «Commerce», trovando soltanto lì un accenno di spiegazione: «Tutto ciò che di speranza ancora rimane in questo universo disperato rivolgerà verso la nostra risibile bottega i suoi ultimi sguardi deliranti: "*Si tratta di arrivare a una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo*"». Per arrivare a quella «nuova dichiarazione» la via doveva essere davvero lunga, perché non se ne è saputo più niente.

Per due sere, nel gennaio del 1928, quindici surrealisti si riunirono per condurre *Ricerche sulla sessualità*, i cui risultati sarebbero apparsi due mesi dopo, con lo stesso titolo e sotto forma di conversazione a più voci, nel numero XI della rivista del gruppo: «La Révolution Surréaliste».

La conversazione fu avviata da Breton con una domanda: «Un uomo e una donna fanno l'amore. In quale misura l'uomo si rende conto del godimento della donna? Tanguy?». Antico quesito. Risposte perplesse. Tanguy: «In molto scarsa misura». Intervengono altre voci. Breton pilota e giudica: «Naville considera dunque che materialmente il godimento della donna e quello dell'uomo, nel caso in cui avvenissero simultaneamente, potrebbero tradursi nell'emissione di fluidi seminali confusi e indiscernibili?». Naville conferma. Breton replica: «È impossibile constatarlo, a meno di intrattenere con una donna rapporti verbali quanto mai discutibili».

Nulla di più viene specificato: non sapremo mai che cosa sono questi «rapporti verbali quanto mai discutibili». Si passa poi all'omosessualità (qui chiamata pederastia). Sulla quale Queneau osa dire che non ha «alcuna obiezione morale». Proteste. Pierre Unik dichiara: «Dal punto di vista fisico, la pederastia mi disgusta allo stesso modo degli escrementi e, dal punto di vista morale, la condanno». Queneau ribatte che ha osservato «fra i surrealisti un singolare pregiudizio contro la pederastia». A questo punto è d'obbligo un intervento di Breton, per mettere le cose a posto: «Accuso i pederasti di proporre alla tolleranza umana un deficit mentale e morale che tende a erigersi in sistema e a paralizzare tutte le imprese che rispetto. Faccio qualche eccezione, una fuori categoria a favore di Sade e una, più sorprendente per me stesso, in favore di Lorrain». Dubbi su queste eccezioni: «Allora perché non i preti?». Breton precisa: «I preti sono gli uomini più opposti a istituire questa libertà dei costumi».

E si procede, fra sobbalzi. Prévert dice che non sarebbe interessato a far l'amore in chiesa, «per via delle campane». Péret, sempre estremo, dice: «Non penso che a questo e ho una gran voglia di farlo». Breton concorda e specifica: «Desidererei che ciò comportasse tutte le raffinatezze possibili». Péret svela allora come intenderebbe agire: «In quell'occasione vorrei profanare delle ostie e, se possibile, deporre escrementi nel calice». Ma su questo Breton non si pronuncia.

Si passa ad altro. Si constata che «la bestialità non interessa nessuno». Breton riprende in mano il gioco, chiedendo: «Per voi sarebbe piacevole o spiacevole far l'amore con una donna che non parla francese?». Péret e Prévert non obiettano, anzi. Ma Breton sentenzia: «Insopportabile. Ho orrore delle lingue straniere».

Tutto questo – e altro – nella prima serata. Si potrebbe facilmente continuare con la seconda, che seguì quattro giorni dopo. Ma il punto rimarrebbe lo stesso: *certe cose si scoprono soltanto se si fa una rivista*.

A distanza di quasi un secolo, non si può evitare di dire quanta parte ha l'incresciosa affettazione lirica di tutti i surrealisti in ciò che scrivevano allora, come se un opaco diaframma gli impedisse di riconoscere l'infantilismo delle loro immagini traboccanti, nonché delle loro scomposte aspirazioni – un Kindergarten ai bordi di un carnaio, da cui erano da poco usciti, mentre un altro si stava preparando.

T.S. Eliot, che era cugino di Marguerite Caetani, avviò «The Criterion» in una situazione opposta a quella parigina. Per lui, a Londra non c'erano troppe ma troppo poche riviste letterarie, soprattutto se con un tratto cosmopolita.

La prima persona a cui si rivolse fu – non meraviglia – Valery Larbaud: «Sto avviando una nuova rivista trimestrale e le scrivo sperando di ottenere il suo appoggio. Sarà piccola e modesta di aspetto, ma credo che il suo contenuto sarà quanto di meglio a Londra ... Di fatto, come lei sa, qui non c'è nessun periodico di tendenza cosmopolita a livello internazionale». Il primo testo che Eliot chiedeva era la conferenza di Larbaud su Joyce.

Il giorno dopo, Eliot scriveva a Hesse per chiedergli «una o due delle parti di *Blick ins Chaos*». E aggiungeva: «Lei non mi conosce: mi presento come collaboratore del *Times Literary Supplement*» nonché «corrispondente inglese della *Nouvelle Revue Française*»; infine, come «autore di vari volumi di versi e di un volume di saggi».

Anche «The Criterion» aveva una dama protettrice, Lady Rothermere, che Ezra Pound disapprovava (come per altro spregiava tutto il resto dell'Inghilterra): «Ricordati che non so nulla di Lady Rothermere, salvo che, dato il suo nome, sembra essersi sposata in una famiglia *non* interessata alla buona letteratura. Io sono interessato alla civiltà, ma non riesco a vedere nulla in Inghilterra che abbia a che fare con una qualche civiltà futura». Peccato che nella stessa lettera Pound indicasse come «vera voce dell'Inghilterra» il «Morning Post», quotidiano che attribuiva ogni sorta di mali a complotti giudaici.

Quando, nel gennaio del 1926, «The Criterion» divenne «The New Criterion», passando dall'amministrazione di Lady Rothermere a quella di Faber & Gwyer, Eliot sentì che gli spettava mostrare le carte e scrisse un saggio che esordiva con queste parole: «L'esistenza di una rivista letteraria richiede più che una parola di giustificazione».

Disobbedire al *Never explain* di Disraeli è raramente propizio – e non lo fu neppure in questo caso. Come uno scolaro diligente, Eliot si avviò subito per la strada del buon senso. I collaboratori non devono essere troppi, ma neppure troppo pochi. Un altro errore da evitare consisterebbe nell'«includere troppo materiale o rappresentare troppi oggetti di interesse che non sono strettamente letterari o per contro rimanere attaccati a una concezione angusta della letteratura». Non ci deve essere un «programma», ma piuttosto una «tendenza». Gli autori devono condividere quella tendenza, ma neppure andar troppo d'accordo.

Fin qui, difficile obiettare. Tuttavia l'atteggiamento equanime e assennato mostra subito qualche crepa. Intanto si fa notare un fendente di sbieco a «Commerce», pur non nominato, che apparterrebbe al genere della «rivista miscellanea», e perciò condannabile, mentre la rivista che ha in mente Eliot «dovrebbe essere un organo di documentazione. Vale a dire che i volumi rilegati di un decennio dovrebbero rappresentare lo sviluppo della sensibilità più acuta e del pensiero più lucido di dieci anni».

A questo punto diventa sempre più chiaro che Eliot non regge più al ruolo di equilibrato regista, ma gli preme soprattutto il contrario, mostrare con nettezza da quale parte sta – e soprattutto chi *non vuole* nella sua rivista: «Credo che la tendenza moderna sia verso qualcosa che, in mancanza di un nome migliore, potremmo chiamare classicismo». Tendenza che, sotto quel goffo e inappropriato nome, non era certo della modernità, ma di Eliot stesso, in quel momento della sua vita.

Ma non bastava. Bisognava dichiarare chi si voleva seguire. E qui, con improvvisa ingenuità, Eliot traccia due liste, dei *buoni* e dei *cattivi*. I cattivi sono i *progressisti umanitari*: H.G. Wells, G.B. Shaw, Bertrand Russell. Gioco piuttosto prevedibile. Ma chi sono i buoni? Si scopre che i primi due libri approvati sono le *Réflections sur la violence* di Georges Sorel e *L'avenir de l'intelligence* di Charles Maurras (gli altri libri segnalati con approvazione erano di Benda, Hulme, Babbitt). Il nome dirimente è uno solo: Maurras, perché Maurras significava l'Action française, quindi una versione assai peculiare del «classicismo» propugnato da Eliot. In apertura di *Barbarie et poésie*, che era apparso pochi mesi prima, si leggeva: «Abbiamo dovuto aggiungere alla critica letteraria l'azione sulla piazza pubblica. A chi darne la colpa? Non dipendeva da nessuno che il regno barbaro si stabilisse al di fuori dello Spirito, nella struttura stessa della Città. Il Barbaro in basso, il Barbaro dell'Est, il nostro Demos affiancato dai suoi due amici, il Tedesco e l'Ebreo, fecero pesare un giogo ignobile sull'intelligenza della patria». Quanto all'Ebreo, «la parola giusta sembra che sia stata detta in un famoso incontro fra Catulle Mendès e Jean Moréas: – *Prendere Heine per un Francese!* Diceva l'Ebreo scandalizzato. – *Non ha nulla di francese*, replicava l'Ellenico, deliziato. – *Ma*, osservava Mendès, *non è neppure Tedesco! – La verità...*, cominciò, esitando un po', Moréas. – *Il fatto è che è Ebreo*, lanciò Mendès. – *Non osavo dirvelo*, rispose Moréas».

Eliot non si proponeva certo, come Maurras, di «aggiungere alla critica letteraria l'azione sulla piazza pubblica». Ma, per quanto riguardava gli Ebrei, risulta che concordasse con Maurras. Per parte sua, Valéry, che Eliot considerava una «mente profondamente distruttiva, perfino nichilistica» (ma questo non gli impediva di pensare che fosse «il simbolo del poeta nella prima parte del Ventesimo secolo – non Yeats, non Rilke, né alcun altro»), Valéry appunto avrebbe continuato a pilotare le sorti del miscellaneo «Commerce» senza cadere nella trappola della *presa di posizione*. Anche il «classicismo» non era formula adatta per lui. Tuttavia «The New Criterion», sino alla sua fine nel 1939 (quando la presa di posizione diventò un fatto obbligato), continuò a «illustrare, nei suoi limiti, l'epoca e le sue tendenze».

Ci si può chiedere quando e come è apparso quel personaggio numinoso e ominoso che fu *la donna surrealista*. Un punto di partenza si trova alla pagina 17 del primo numero di «La Révolution Surréaliste»: una sequenza di piccole foto quadrate di ventotto giovani uomini, in ordine alfabetico. Al centro, più grande e sempre in formato quadrato, la foto di una donna senza nome. In basso si legge, in corsivo: «La donna è l'essere che proietta l'ombra più grande o la più grande luce nei nostri sogni. Ch. B.», vale a dire Charles Baudelaire, primo fra i veggenti.

Chi sono i ventotto uomini? I surrealisti del momento, uniti a tre loro alti protettori: Freud, De Chirico, Picasso. Al secondo posto, nella sequenza, Artaud «bello come un'onda, simpatico come una catastrofe», secondo Simone Kahn, moglie di Breton. E poi Crevel, «il più bello fra i surrealisti»; Carrive, il più giovane fra i surrealisti (ha 16 anni); verso il fondo Man Ray e Savinio.

Ma chi è la donna al centro, in una foto segnaletica della polizia? Sguardo melanconico e trafittivo. È Germaine Berton, oggi definita nelle enciclopedie «operaia, sindacalista, anarchica». Il 22 gennaio 1923 aveva ucciso con un colpo di pistola Marius Plateau, nella sede dell'Action française, di cui era segretario. Ucciso per sbaglio. L'attentatrice mirava a qualcuno di più importante, Maurras o Léon Daudet – entrambi capi politici, ma in origine influenti letterati.

Durante il processo per l'assassinio, Aragon scrisse, per difendere l'imputata, che era legittimo «ricorrere ai mezzi terroristici, in particolare all'assassinio, per salvaguardare, con il rischio di perdere tutto, ciò che appare – a torto o a ragione – prezioso al di là di tutto al mondo». Germaine Berton venne assolta e nel 1924 si dedicò a una serie di conferenze, che furono tumultuose e provocarono un suo nuovo arresto. Non molto si sa della sua vita successiva, fino al suicidio nel 1942.

L'astro della *donna surrealista* sorgeva con un alone di sangue e di morte. Ma c'era anche una alternativa,

nell'immagine. Sempre nel primo numero della «Révolution Surréaliste», già alla pagina 4 era riprodotta la magnifica foto scattata da Man Ray del torso nudo e acefalo di Lee Miller, zebrato di ombre. La *donna surrealista* sarebbe stata composta dallo sguardo allarmante di Germaine Berton e dal torso riconoscibile di Lee Miller.

Il 15 ottobre del 1924 si concluse la stampa del *Manifeste du surréalisme* di Breton e tre giorni dopo appariva un pamphlet a più voci, intitolato *Un cadavre*, con un testo di Breton.

Che cos'era accaduto nel frattempo? Il funerale di Anatole France. Janet Flanner, la cronista più efficace e più chic di quegli anni a Parigi con le sue cronache per il «New Yorker», annotò: «Ricordo che durante le esequie di Anatole France, la prima di queste cerimonie solenni che abbia mai visto, il corteo funebre venne seguito per le strade da un gruppo di Surrealisti irridenti, che disprezzavano la sua popolarità e il suo stile letterario e gridavano insulti in memoria di lui ("*Un cadavre littéraire!*") all'unisono, a ogni passo del cammino. È stata forse la prima delle loro sadiche manifestazioni per strada e venne considerata uno scandalo, dato che Parigi da lungo tempo era nota per il grande apprezzamento che riservava alle figure intellettuali».

Breton partecipò al pamphlet surrealista con un breve testo di cui doveva essere fiero, se lo riprese in *Point du jour*, e dove si leggeva che innanzitutto l'anno 1924 poteva considerarsi felice perché aveva visto la morte di Loti, Barrès e France: «L'idiota, il traditore e il poliziotto». Ma non bastava: «Con France se ne va un po' di servilità umana. Che sia una festa il giorno in cui si seppellisce l'astuzia, il tradizionalismo, il patriottismo, l'opportunismo, lo scetticismo, il realismo e la mancanza di cuore! Ricordiamo che i più vili commedianti del nostro tempo hanno trovato in Anatole France un compare e non gli perdoniamo di aver agghindato con i colori della Rivoluzione la sua inerzia sorridente. Per rinchiudervi il suo cadavere, che si svuoti – se si vuole – una di quelle baracche dei *quais* di quei vecchi libri "che amava tanto" e si getti il tutto nella Senna. Da morto, quest'uomo non dovrà più produrre altra polvere». Nella storia assai composita delle avanguardie forse non è stato mai toccato un punto di pari bassezza.

Alla gazzarra surrealista per i funerali di Anatole France fa da contrappunto, cinque anni dopo, in chiusura di decennio e di un intero modo di vita, il silenzio alle esequie di Hofmannsthal, forse l'unico scrittore che avrebbe potuto essere definito *europeo*, fra i tanti che lo pretendevano. Rudolf Kayser ne affidò il resoconto a «Bifur», che aspirava a rivaleggiare con «Commerce»: «Assistevamo ai funerali di Hugo von Hofmannsthal. In una piccola chiesa barocca di paese, eravamo lì, neri e silenziosi davanti a quella bara, intorno alla quale funebri e gravi regnavano l'incenso, la musica, il cattolicesimo. Poi uscimmo in una giornata torrida di estate. Il poeta morto e l'amico ci guidavano, piccolo corteo di uomini vestiti di nero. Ma sui bordi il popolo era schierato, c'erano migliaia di uomini, donne, bambini che si riversarono con noi nel cimitero. Non sapevano nulla di lui, null'altro che il suo destino e il suo nome. Sul bordo della fossa, accanto ai sacerdoti, c'erano alcuni operatori che filmavano. Questo fu il nostro addio».

Che cosa succedeva prima che la parola «rivoluzione» – al momento irresistibile – si imponesse nel titolo e alla fine esigesse di essere servita («Le Surréalisme au service de la Révolution» è del 1929)? Succedeva «Littérature»: rivista mensile, primo numero nel marzo 1919, una grafica non memorabile, titolo sottolineato, poesie in corsivo, prose in tondo. Con il senno di poi, Breton pretendeva che il titolo doveva essere inteso «per antifrasi e in uno spirito di derisione». Dopo la scossa di Dada, appena arrivato da Zurigo, nulla poteva essere trattato con obbligato rispetto – e in primo luogo la letteratura.

Ma così non era. Anzi: qui tutto ha l'aria di un accorto conciliabolo fra poteri acquisiti e poteri emergenti, fra notabili e nuove leve. Basta scorrere i nomi nell'indice del primo numero: Gide, Valéry, Fargue, Salmon, Jacob, Reverdy, Cendrars, Paulhan, Aragon, Breton. Sono tutti lì, quelli che avrebbero continuato a esserci ancora per vent'anni, nemici e amici, *seniores* e sovversivi, neoclassici e presurreali. E c'è un gioco sapiente nelle precedenze. In testa a tutti, Gide e Valéry, che erano ormai nomi assestati. Poi gli altri in ordine sparso, fino a Breton, che già aspirava a reggere il gioco. Ed è sconcertante leggere il numero di seguito, senza saltare nulla. All'inizio, Gide esibisce frammenti delle nuove *Nourritures terrestres*, con un'epigrafe in grassetto, imperiosa, che rimarrà cara ai cultori del *bonheur*, ideale motto per i G.O. a venire: «*Que l'homme est né pour le bonheur, | Certes toute la nature l'enseigne*». Poi il *Cantique des colonnes* di Valéry, che suona ormai passabilmente vacuo.

Ma proviamo a scorrere il resto – e a poco a poco si conferma una sensazione imbarazzante: è come se tutto fosse tracciato da una stessa mano – una mano che non spiccava per il talento. Anche Fargue o Cendrars, che difficilmente si lasciavano confondere con altri, risultano appiattiti, smussati, come avessero indossato un'uniforme d'ordinanza. Tutti sono accomunati da un uso improvvido di immagini affastellate e dall'incapacità di precisare di che cosa stanno parlando. A distanza di un secolo esatto, poco rimane di quella «Littérature» che si faccia leggere. Mentre colpisce ancora l'aspetto diplomatico: la foto di gruppo, momentanea convergenza di certi nomi che si sarebbero presto spartita la scena, con un ben dosato gioco di scambi, inclusioni ed esclusioni.

La *regola del buon vicino* non si applica soltanto alle biblioteche, ma alle riviste. Anzi, può essere un criterio per saggiarne la natura o la qualità. Ogni numero di una rivista può essere osservato come un tutto, dove voci diverse si intersecano e sovrappongono all'interno di un paesaggio precostituito, con le sue siepi, vialetti, fontane e zone selvatiche.

E, a distanza di tempo, la fisionomia dei luoghi può anche trasformarsi radicalmente, come in un gioco beffardo. «Littérature», che alcuni dei suoi autori ritenevano un'impresa azzardata e dissestante, si rivelava alla fine una raccolta di blandi testi lirici, dove il coefficiente di novità risultava pressoché inerte e soprattutto stucchevole.

Era l'epoca delle *plaquettes*, quei libri sottili, non superiori alle cento pagine, talvolta inferiori alle cinquanta, spesso eleganti nella grafica, stampati in poche copie, generalmente numerate, da editori che solo a quello si dedicavano (Au Sans Pareil, K, GLM, L'Âge d'Or, fra gli altri), un pulviscolo aleggiante intorno ai libri normali, che si trovavano sui banchi di tutte le librerie. Gli autori potevano essere autori di varie *plaquettes* e di nessun libro. C'erano già i collezionisti – di *plaquettes* e di autografi. Max Jacob veniva sorpreso a copiare con diligenza e in vari esemplari certe sue poesie, che dovevano poi essere offerte come versioni originali ad alcuni amatori in attesa. E si cercavano soprattutto i *grands papiers*, le rare copie in carte speciali. Fu quello l'ultimo periodo di un'editoria parallela e morganatica, di cui vissero a lungo vari antiquari del nuovo, nelle cui botteghe, devote al pergamino, molto c'era da scoprire. Come imbalsamate, quelle *plaquettes* riapparivano poi nelle vetrine della Hune, sapientemente disposte,

quando – mese dopo mese, si *riscopriva* qualcuno, che poteva essere Artaud o Crevel o Desnos o Vaché o Cravan. Fu una lunga scia cartacea che continuò ad affiorare sino alla fine degli anni Settanta.

«Commerce» finisce nel 1932. Ma il suo modello, innanzitutto tipografico, continua a propagarsi per tutti gli anni Trenta. Il formato tendente al quadrato, il titolo allusivo e isolato sul frontespizio, la mancanza di ogni premessa, i nomi di direttori nel controfrontespizio, la mescolanza fra testi nuovi predominanti e in ogni numero qualcosa del passato, anche orientale: sono caratteri di «Commerce» che ritornano in «Bifur» e «Mesures». Come avveniva per «Commerce», sia «Bifur» sia «Mesures» punteranno anche su scrittori stranieri prima ignorati in Francia, che diventano una sorta di emblema della rivista: Gottfried Benn per «Bifur», già nel primo numero con *Élément premier*; Kavafis per «Mesures», introdotto dalla Yourcenar come «uno dei poeti più celebri della Grecia moderna, e purtuttavia uno dei più grandi, nonché il più sottile, e forse il più singolarmente nuovo, e al tempo stesso carico di ricchezze del passato», subito seguito, per felice combinazione, dal *Monte Analogo* di Daumal.

E il carattere cosmopolita si dichiara nella lista dei «consiglieri stranieri» di «Bifur»: Bruno Barilli, Gottfried Benn, Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Boris Pil'niak, William Carlos Williams (ma, a quanto risulta, solo quest'ultimo dava alla rivista un contributo riconoscibile). La lista è variegata e eccellente, ma essere cosmopoliti non è mai facile.

Nino Frank, il vero fabbricatore della rivista insieme a Ribemont-Dessaignes, stava pensando di passare qualche tempo a Berlino, per sue ragioni sentimentali, quando arrivò la notizia dell'incendio del Reichstag. Era un buon pretesto per farsi pagare un servizio dal «Paris Journal». Ma – Frank volle precisare – la mattina stessa della partenza «avevo già dimenticato il motivo ufficiale del mio viaggio». Si ritrovò sull'aereo come unico passeggero. A Tempelhof, lo fermarono subito per interrogarlo, bruschi e cortesi.

Berlino gli apparve come una città di uomini che «passavano, così mi pareva, senza occhi, salvo certe donne, ancora abbandonate e nervose», mentre si avvertiva un rumore di fondo: le cassette metalliche scosse dalle SA che imponevano donazioni. Prima di ripartire, Frank pensò che gli mancava ancora un'ultima visita, sempre connessa a «Bifur». Ricordava: «Qualche anno prima, un signore dignitoso e corpulento, dal cranio nudo, con gli occhi protetti da occhiali con montatura d'oro, aveva suonato da me, sempre mal disposto con gli importuni. Non riuscivamo a capirci, perché lui parlava solo la sua lingua e io tutto salvo il tedesco. Era Gottfried Benn, con il quale scambiavo lettere e con il quale, in mancanza di meglio, ci scambiammo forti strette di mano».

Frank sapeva, di Benn, che era «il solo poeta del suo paese che avesse, verso l'inizio degli anni Trenta, una qualche densità, che pubblicava poco e cose di un'incandescenza abbastanza glaciale. Intraducibili, mi spiegavano, e lo stesso si diceva, più o meno negli stessi anni, di Boris Pasternak». Invitato a casa, Frank si trovò «in una strada povera dove abitava e dove, sul portone, lessi che stavo suonando allo studio del dottor Gottfried Benn, specialista in malattie veneree. Un'infermiera mi introdusse nel suo studio, dove ritrovai, vestito con un lungo camice bianco, l'uomo dagli occhiali d'oro: le sue maniere erano amichevoli e vagamente cerimoniose e, fra un paziente e l'altro, abbiamo avuto una singolare conversazione». Frank voleva sapere qualcosa sullo stato delle cose in Germania, Benn parlava del suo «itinerario poetico». A tratti si interrompeva, «lanciandomi uno sguardo un po' fosco, poi ricominciava a parlare di Dehmel o di Hofmannsthal ... "Pessimismo eroico" diceva in francese, con un accento laborioso. Siccome subito approfittavo per menzionare di nuovo Hitler e il Reichstag, scostava questi nomi, con un gesto un po' irritato, poi, vedendomi colpito, accennava che era il caso di lasciar fare, accettare senza puntare i piedi, vedere se quelli lì non sarebbero riusciti a far meglio degli altri». Ma qualcosa non tornava, in quella conversazione. Allora, con «una piroetta inattesa in un personaggio così solenne», Benn si mise a parlare di gonococchi e treponemi. La sifilide, diceva, non era un grande problema, mentre la blenorragia sì. Intanto «i vetri vibravano fortemente al rombo dei motori del vicino aeroporto».

La politica premeva. Già nel dicembre 1930 Hitler era affiorato su «Bifur», in forma di refuso. «Da una parte, la moltiplicazione dei partiti borghesi e la loro disfatta, dall'altra l'espansione del movimento Hittler furono le caratteristiche delle elezioni del Reichstag»: così si leggeva nell'articolo di Weiskopf sulle ultime elezioni tedesche, in apertura del numero, prima intrusione dell'attualità nella rivista. Weiskopf era membro della Associazione degli Scrittori Proletari e il suo articolo molto probabilmente era stato imposto da Pierre G. Lévy, finanziatore della rivista, il quale da borghese abbiente e devoto del moderno, «pendeva sempre più verso il marxismo militante» (parole di Ribemont-Dessaignes). Ma al tempo stesso, nel suo impavido snobismo, aveva avviato la rivista per assimilarsi in qualche modo alla Principessa di Bassiano, che reggeva «Commerce».

Anche altri mordevano il freno, avidi di truculenze politiche. Poche righe dopo l'articolo di Weiskopf, si incontrava il venticinquenne Pierre Nizan, che si definiva «filosofo, viaggiatore e comunista» e scriveva: «Ma perché dovrei nascondere il mio gioco? Dico semplicemente che vi è una filosofia degli oppressori e una filosofia degli oppressi». Tirava ormai l'aria degli anni Trenta. Tutto suonava stridente. Era in corso una grande gara per chi riusciva a opprimere meglio, sempre in nome di qualche oppressione subita.

Il numero successivo di «Bifur» si apriva con la traduzione di *Che cos'è la metafisica?* di Heidegger, firmata da Henry Corbin e introdotta da Koyré con queste parole: «Nel firmamento filosofico della Germania la stella di Heidegger brilla con uno splendore di prima grandezza. Secondo alcuni non è neppure una stella ma un sole nuovo che sorge e con la sua luce eclissa tutti i suoi contemporanei». Molti e molto diversi erano i giochi simultanei.

C'era anche l'annuncio di un Grande Gioco che è ancora aperto. «"Le Grand Jeu" è irrimediabile; si gioca una volta sola. Noi vogliamo giocarlo in ogni attimo della nostra vita. E per di più a "chi perde vince". Perché si tratta di perdersi. Noi vogliamo vincere. Ora, "Le Grand Jeu" è un gioco d'azzardo, cioè di destrezza, meglio, di "grazia": la grazia di Dio e la grazia dei gesti». Sono parole di Gilbert-Lecomte, con cui si avvia il primo numero del «Grand Jeu», inverno 1928. Parole che sfuggono alla ragnatela surrealista. Improvvisamente appare la «grazia di Dio» – impensabile altrove – e la «grazia dei gesti». Fu questo il punto che più fece indignare Breton e Aragon, momentanee reincarnazioni di Monsieur Homais, e trasformò ai loro occhi i ragazzi del «Grand Jeu» (Daumal aveva vent'anni, Gilbert-Lecomte ventuno) da possibili alleati in sicuri reprobi. L'accusa più grave per colpire la rivista fu «un uso costante della parola "Dio" aggravato dal fatto che in uno degli articoli si precisa che si tratta proprio di un unico Dio in tre persone». Accusa a cui si aggiungeva «una frase lapidaria riguardante la preferenza data a Landru invece che a Sacco e Vanzetti».

C'era qualcosa di radicalmente divergente, già pronto per la fuga, che qui suonava. Non più la disputa letteraria – e

neppure l'urto fra sette dell'avanguardia. Ma il rinvio a una «esperienza fondamentale», come la chiamerà Daumal, da cui doveva discendere tutto il resto, anche la scrittura. E ovviamente la rivista stessa.

Del «Grand Jeu» apparvero solo tre numeri e la rivista si chiuse con l'autunno del 1930.

Ma fin dalle prime righe si avvertiva un'«aria di altri pianeti». Era una rivista che si congedava dal mondo delle riviste. E in particolare si distaccava, prima ancora di esserne espulsa, dalla temperie surrealista, che ormai impregnava tutto (un tutto in larga parte coincidente con il Sixième arrondissement). Se si vuole il segnale definitivo di quel distacco, lo si può trovare in due pagine di Daumal apparse sul numero II del «Grand Jeu» con il titolo *Ancora sui libri di René Guénon*. Vi si leggeva che Guénon, «se parla del Veda, pensa il Veda, è il Veda». Parole che, più che descrivere Guénon, preannunciavano ciò che Daumal sarebbe stato, come interprete e traduttore di testi sanscriti, sino all'ultimo.

Ma perché finì la stagione delle riviste? Principalmente perché venne a cadere – affievolendosi, vanificandosi – l'attrazione irresistibile del *nuovo*. «*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*»: è sempre un verso o una frase di Baudelaire a segnare i tratti essenziali del Moderno. Il *nuovo* che cercava e trovava Marguerite Caetani all'inizio di «Commerce» non era lo stesso *nuovo* che lei stessa cercava e per di più non trovava venticinque anni dopo, agli inizi di «Botteghe Oscure». Tutti continuavano ad *atteggiarsi* al nuovo, ma ormai era un segno di riconoscimento mondano. E, anche quando il nuovo era stato veramente *nuovo*, non sempre era ciò che pretendeva. A distanza approssimata di un secolo, colpisce la zavorra del *vecchio* che gravava su ogni avanguardia. C'era un amalgama fra arte e snobismo che sosteneva tutto. Poi l'amalgama, a poco a poco, si disgregò. Procedevano «portando con sé il proprio cadavere sulla schiena», disse Gilbert-Lecomte, potenzialmente il più lucido fra i mutanti. Occorreva «cambiare di piano», disse Daumal, il primo che riuscì nell'impresa, dedicandosi a navigare verso il Monte Analogo. Giunti a quel punto, di riviste letterarie non si parlava più – e non occorrevano.

Ovviamente in quegli anni, fra il 1920 e il 1940, fiorivano notevoli riviste anche in altri paesi, in Germania, Inghilterra, Italia, Stati Uniti. Ma a Parigi si dava una concentrazione nello spazio che non trovava equivalenti altrove. Tutto accadeva nel recinto del Sixième, con occasionali puntate nel Septième e nel Cinquième. Si diceva che i redattori di «Bifur» non avevano che da passare ogni giorno al Flore e al Deux Magots per riempire i sommari della rivista.

Cioran raccontava che una sua amica, turbinosa e tormentosa, aveva improvvisamente lasciato Parigi e per anni non aveva dato notizie. Finalmente gli arrivò una sua lettera, dove l'amica provava a riassumere quello che era successo nel frattempo nella sua vita. Poi chiedeva a Cioran che cosa era successo a lui in quegli anni. Cioran rispose con una cartolina lapidaria: «Sono passato dal Cinquième al Sixième».

E ci furono altre diramazioni significative nelle riviste parigine degli anni Trenta. Ciascuna era una variante: antropologica (nel senso di Mauss) con «Documents» di Bataille, militante-delirante con «Acéphale», autocelebrativa del modernismo con «Minotaure» (basato con Skira a Ginevra, ma pur sempre parigino), filiazione di «Commerce» con «Mesures». Ma il concetto e il sottinteso della rivista fatta da pochi e per pochi, con ambizioni totali e illimitate, rimanevano acquisiti. Appunto questo progressivamente si perse, fino a dissolversi, dopo il 1945. Tendeva a non esserci più un tessuto comune. La letteratura si preparava a diventare ciò che sarebbe stata nel nuovo millennio: un fatto di singoli, tenacemente separati e solitari.

Nel numero 1, marzo 1964, di «Art and Literature», che si definiva «*A International Review*» e lo era davvero, apparve un testo di Cyril Connolly che si legge come un epicedio delle riviste letterarie (*Fifty Years of Little Magazines*): «Le riviste letterarie sono impollinatrici di opere d'arte: senza di esse le correnti letterarie e in fondo la letteratura stessa non esisterebbero. Gran parte della poesia di Yeats, Eliot, Pound e Auden è apparsa per la prima volta in riviste, così è stato per il *Ritratto dell'artista da giovane* e per l'*Ulisse*, per *Finnegans Wake* e quasi tutti i racconti di Hemingway. Una buona rivista tiene insieme gli scrittori, anche i più isolati, e li mette nella posizione di influenzare il loro tempo, e quando questo giunge al termine gli dedica un numero speciale, come degna cerimonia funebre.

«Ci sono due tipi di riviste, quelle dinamiche e quelle eclettiche. Alcune fioriscono in base a ciò che includono, altre in base a ciò che escludono. Quelle dinamiche hanno vita più breve, ed è intorno a esse che fascino e nostalgia si cristallizzano. Se durano troppo a lungo diventano eclettiche, mentre raramente accade il contrario. Anche le riviste eclettiche appartengono al loro tempo, ma non possono ignorare il passato né opporre resistenza a una buona penna di parte avversa. Un direttore dinamico guida la sua rivista come un commando di uomini scelti, addestrati ad assalire la postazione nemica. Quello eclettico invece è come il proprietario di un hotel che occupa ogni mese le sue camere con una clientela diversa.

«Per dare qualche esempio: lo *Yellow Book* era eclettico, il *Savoy* dinamico, la *Little Review* dinamica, il *Dial* eclettico, *Transition* dinamico, *Life and Letters* eclettico (così il *Criterion* e il *London Mercury*), le *Soirées de Paris* dinamiche, la *Nouvelle Revue Française* eclettica, *New Verse* e *New Writing* (fino al 1940) dinamici, *Horizon* eclettico, *Verve* eclettica, *Minotaure* dinamico ecc. Un direttore eclettico sente di dover preservare certi valori, rivalutare grandi scrittori, riesumarne altri. Un direttore veramente dinamico invece ignorerà del tutto il passato: la sua rivista avrà vita breve, i suoi autori saranno violenti e oscuri. L'eclettico si troverà sempre a rischio di diventare compiacente e conformista: durerà a lungo e pagherà anche meglio. La maggior parte delle riviste trimestrali sono eclettiche: hanno tante pagine e il passare del tempo sembra turbarle meno».

Ben poco ci sarebbe da aggiungere, dopo quasi sessanta anni, se non che è diventata improbabile anche l'esistenza di una testata congeniale che accolga un simile epicedio, ben fondato nei fatti, poiché Connolly aveva diretto «Horizon» fra il 1939 e il 1949, quindi negli anni conclusivi di questa breve storia che ha il vantaggio di presentarsi con un inizio e una fine ben definiti, come certi racconti di Hawthorne.

III
NASCITA DELLA RECENSIONE

Le origini dei generi letterari sono per lo più avvolte nella nebbia. Abbiamo i 1028 inni del *Ṛgveda*, ma nessuno oserebbe dire che cosa li abbia preceduti. Abbiamo l'*Iliade* e frammenti di poemi del «ciclo epico», ma anche il più temerario degli omeristi non si spingerebbe fino a individuare quale sia stato il primo epos greco. Eppure c'è un genere letterario minore – e oggi spesso considerato con sufficienza e con impazienza – per il quale possiamo stabilire con certezza addirittura la data di nascita: è la recensione. Quella data fu il 9 marzo 1665, quando il «Journal des Savants» pubblicò una breve recensione – modello di ogni altra successiva – scritta da Madame de Sablé su un libro che, da quel giorno a oggi, ha avuto una immensa fortuna: le *Maximes* di La Rochefoucauld. Le quali si mostrarono così al mondo, secondo le parole di Sainte-Beuve: «I giornali se ne occuparono; quando dico *giornali*, bisogna intendere il "Journal des Savants", il solo allora fondato, e peraltro da pochi mesi». Per l'esattezza, da tre mesi. L'articolo di Madame de Sablé, nella sua stesura originaria, non è più lungo di una pagina e mezzo a stampa e sarebbe difficile trovare un esempio di recensione più perfetto, più puntuale e più illuminato. Ma sul «Journal des Savants» non apparve in quella versione, bensì in una versione *corretta* – e corretta dall'autore stesso di cui si trattava.

La Rochefoucauld e Madame de Sablé erano legati da una stretta amicizia e complicità. Così accadde che Madame de Sablé non solo provvide a far copiare le *Maximes*, facendole circolare in manoscritto, fra mille accorgimenti e finte cautele, in una cerchia di giusti lettori e lettrici, ma ebbe anche l'amabilità di sottoporre all'autore in questione la sua recensione appena scritta. Conosceva così bene il suo amico da non aver dubbi sul fatto che avrebbe avuto qualcosa da ridire, pur essendo la recensione un ricamo di elogi. Quando ne inviò il testo a La Rochefoucauld, lo accompagnò con un biglietto in cui raggiunse la sommità ineguagliata delle *maniere* (e dell'eleganza, nonché dell'affettuosa ironia) che un critico può mostrare verso un autore di cui scrive: «Vi invio quel che ho potuto tirar fuori dalla mia testa per il "Journal des Savants". Ci ho messo quel passo a cui siete così sensibile ... e non ho avuto timore di mettercelo perché sono sicura che non lo farete stampare, anche se il resto vi piacesse. Vi assicuro che vi sarò più obbligata se lo userete come fosse cosa vostra, correggendolo o buttandolo nel fuoco, che non se gli faceste un onore che non merita. Noi altri grandi autori siamo troppo ricchi per temere di perdere qualcosa delle nostre produzioni...». Non si sa che cosa ammirare di più, in questo biglietto di alta sapienza, ma forse il primato spetta all'uso inopinato della parola «produzioni».

Madame de Sablé aveva impeccabilmente divinato quello che sarebbe stato il comportamento del suo caro amico recensito. Sainte-Beuve lo raccontò come un perfido, asciutto cronista: «M. de la Rochefoucauld, che tanto male ha detto dell'uomo, rivede egli stesso il suo elogio per un giornale; elimina solo ciò che non gli piace. Di fatto, l'articolo venne inserito nel "Journal des Savants" del 9 marzo; e, se lo si paragona con il progetto, il passo che Madame de Sablé definiva *sensibile* vi scompare. Nulla rimane di questo secondo paragrafo: "Gli uni credono che sia un oltraggiare gli uomini darne una raffigurazione così terribile, e che l'autore non ha potuto ricavarne l'originale se non in se stesso. Dicono che è pericoloso portare alla luce pensieri di tal genere e, una volta mostrato così bene che non si fanno buone azioni se non sulla base di cattivi princìpi, non ci si preoccuperà più di cercare la virtù, perché è impossibile possederla, altrimenti che nell'idea"». Ciò che La Rochefoucauld aveva cancellato erano le righe più significative – e definitive – della recensione. Ma, anche negli interventi minori, che l'autore non si risparmiò, si trattava sempre di correzioni peggiorative. Là dove Madame de Sablé parlava di «una così grande penetrazione nel conoscere il vero stato dell'uomo», La Rochefoucauld sostituiva una versione banalizzante: «Una così grande penetrazione nel districare la varietà dei sentimenti del cuore dell'uomo». E, come già allestendo un *quote* da citare poi sulla copertina del libro in una edizione a venire, l'autore torceva un'altra frase di Madame de Sablé trasformandola in questa: «Le persone giudiziose troveranno qui una quantità di cose molto utili». Nello sforzo di *migliorare* ciò che già era eccellente, La Rochefoucauld finì per espungere la frase più memorabile della recensione, che la apre come un colpo di piatti: «È un trattato dei moti del cuore dell'uomo, che si può dire gli siano stati come ignoti fino a questo momento». Nulla di più radicale e azzardato si sarebbe potuto scrivere delle *Maximes* di La Rochefoucauld. Ma l'autore dell'opera non esitò a cancellare proprio quelle parole. Forse per evitare che facessero paura, anche a lui stesso.

IV
COME ORDINARE UNA LIBRERIA

Quando mi è stato proposto di parlare in questa occasione, mi sono ricordato che qualcosa di simile era accaduto esattamente quindici anni fa. Allora avevo parlato di un tema molto caro a tutti i librai e ai frequentatori di librerie: l'assortimento. Oggi vorrei parlarvi di come ordinare una libreria. I due temi in larga parte si sovrappongono. E, leggendo la trascrizione di ciò che dicevo quindici anni fa, mi sono accorto che gli argomenti sono rimasti pressoché uguali, anche perché le cose essenziali hanno una strana tendenza a non cambiare. Poi mi sono reso conto, con un lieve soprassalto, che nel discorso di allora mancavano due parole che nel frattempo hanno occupato ossessivamente la scena: e-book e Amazon. Mancavano perché non c'erano. Solo a partire dal 2010 quelle due parole sono diventate dominanti. Perciò se gli argomenti di quindici anni fa potevano anche rimanere intatti, al tempo stesso suonavano come se provenissero dall'altro bordo di una spaccatura geologica profonda e oscura. Evidentemente qualcosa di dissestante era davvero successo in questi quindici anni.

Partiamo dal caso di gran lunga più semplice: l'e-book. Oggetto di una infatuazione collettiva, per qualche tempo è fiorito come una rigogliosa pianta tropicale per appassire poi altrettanto rapidamente. Oggi appare acquisito che l'e-book è una modalità di lettura accanto a altre e continuerà a sussistere, senza però danneggiare il libro cartaceo in modo irreparabile, come taluni speravano e come invece è avvenuto per l'industria discografica sotto l'urto dei mezzi elettronici. Retrospettivamente, si può dire che per qualche tempo l'e-book ha soprattutto offerto il destro a molti per enunciare stoltezze di vario genere. Ricordo una voce e una sera d'estate, in una casa in stile californiano di un'isola greca in gran parte disabitata. La voce era di una signora piuttosto abbiente, dalle molteplici nazionalità, la quale dichiarava il suo entusiasmo per gli e-book, perché le avrebbero permesso di *fare pulizia* in casa, eliminando una volta per sempre quegli incongrui oggetti cartacei che spuntavano in ogni angolo e attiravano polvere: i libri.

Quanto ad Amazon, il caso è ben più complicato e ben più rilevante. E qui occorre fare un passo indietro. Quando apparvero i primi libri Adelphi, nel 1963, nessuno immaginava che mezzo secolo dopo la massima concentrazione di denaro sarebbe derivata non dal petrolio ma dalla pubblicità. Punto che anche i senatori americani facevano fatica a capire fino a pochi mesi fa, quando Mark Zuckerberg pronunciò le tre parole che sono diventate l'insegna stessa del terzo millennio: «*We run ads*», «Abbiamo la pubblicità». Quelle parole erano la risposta a un senatore che non riusciva a spiegarsi in che modo Facebook guadagnasse denaro, anzi molto denaro. Altrettanto inimmaginabile era che un rivenditore di articoli vari sarebbe diventato l'uomo più ricco del mondo. Non era una stranezza, ma una fra le varie conseguenze dell'entrata nell'èra digitale.

Con solidi argomenti, una larga parte dell'umanità, in Oriente come in Occidente, si dedica oggi ad acquistare una immane quantità di articoli vari e di servizi per via elettronica, in tempi brevissimi. Amazon è diventato l'emblema di questa mutazione – ed è eloquente il fatto che le sue prime applicazioni fossero riservate ai libri, terreno economicamente modesto, dove gli acquisti richiedevano spesso ricerche accidentate e frustranti. Ciò che accadde con i libri è perciò solo uno spicchio di un processo irreversibile e onnilaterale, che può solo perfezionarsi. Ogni tentativo di opposizione a questo processo è puro *wishful thinking*, fondato su valutazioni illusorie delle forze in campo. Nessuna catena di librerie potrà mai competere con gli sterminati magazzini di Amazon e con la sua capacità di fornire il prodotto in tempi minimi. E questo ha evidenti conseguenze per le librerie. Non però quelle che all'inizio si paventavano. Le imprese che oggi rischiano di più sono le più grandi, che di colpo si rivelano insufficienti in quanto *non abbastanza grandi*. D'altra parte, se crescessero ancora raggiungerebbero dimensioni sproporzionate al mercato dei libri, che è comunque un piccolo mercato e aspira al massimo a rimanere stabile. A questo punto dovrebbe essere comunque evidente che il mutamento radicale nel mondo dei libri non è che il contraccolpo di un mutamento ben più vasto, che di fatto riguarda tutto.

Oggi il libro è qualcosa che vive sui margini – e quasi di riflesso –, rispetto a un magma in perpetuo mutamento, che si manifesta *su schermi*. Che si tratti di schermi e non di fogli di carta è una differenza gnoseologica, non funzionale. Occorrerà tempo perché si cominci a capire che cosa ha comportato, nell'apparato della conoscenza, questo slittamento dalla pagina allo schermo. E come questo abbia condotto a una progressiva vanificazione di ogni possibilità di guardare al mondo come a un *Liber mundi*, anche se appunto quel modo di guardare rimane sottinteso nel nostro passato più illuminante, per lo meno sino alle *correspondances* di Baudelaire. Questo processo globale stinge vistosamente anche sui libri stessi che oggi vengono scritti. Ormai gli scrittori sono considerati come un settore dei *produttori di contenuti* e molti se ne appagano. Ma questo presuppone l'obsolescenza della forma. E dove non c'è forma non c'è letteratura. Questo aiuta a capire quella sensazione di angustia e di corto respiro che la letteratura del nuovo millennio non può che provocare. Per rendersene conto, basterebbe confrontare i libri degli ultimi venti anni con quelli apparsi nei primi venti anni del Novecento. Confronto che risulterebbe schiacciante, in sfavore del presente.

Come si traduce tutto questo nella vita di ogni giorno di un libraio? Cominciamo dal primo passo: si entra in una libreria, ci si guarda intorno. Se non si vuole soltanto acquistare un determinato libro, ma vedere anche quali altri libri si offrono, ci si porrà subito una domanda: quale criterio presuppone l'ordinamento e la disposizione dei libri? E qui si compie una prima e decisiva divisione: la libreria dove ci troviamo è una rivendita di articoli vari, prevalentemente cartacei, corrispondenti a supposte richieste degli acquirenti? O è anche qualcos'altro? Per capirlo, occorre porsi un'altra domanda: questa libreria presuppone una nozione di quell'entità senza margini, sempre mal definita e sempre dirimente, che si usa chiamare *letteratura*? Se la libreria ha a che fare con la letteratura, la cosa non potrà che apparire evidente, in svariati modi, dall'ordinamento e dalla disposizione dei libri.

E se è una rivendita di articoli vari, quale oggi tende a essere qualsiasi catena? Per quanto varia sia l'offerta, sarà sempre di gran lunga minore di quella che è disponibile su Amazon. Ogni grande magazzino sarà sempre, in paragone, un minuscolo magazzino. E il tempo e la fatica richiesti per ottenere i vari articoli tenderanno sempre più a ridursi in favore di Amazon. Conseguenza immediata: la libreria come grande emporio, dove in linea di principio si trova di tutto, non sembra avere un brillante futuro. Ma che cosa accadrà all'altro tipo di libreria, che presuppone la nozione di letteratura? Per questa libreria si apre una sola strada: puntare su qualcosa che per via elettronica non si può ottenere: il contatto fisico con il libro e la *qualità*. E che cos'è la qualità? Non c'è domanda più difficile. Nel celebre romanzo di Robert Pirsig, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, uno dei più memorabili del secondo Novecento, un padre e un figlio attraversavano gli Stati Uniti in motocicletta tentando di capire che cos'è la qualità sulla base del *Fedro* di Platone. E non arrivavano a un risultato certo, esattamente come i neuroscienziati di oggi, che scrivono dei *qualia* ma non sono arrivati a dircene nulla di essenziale. Eppure la qualità – inafferrabile, indefinibile, elusiva – continua a essere una presenza costante in ciò che chiunque vive. La qualità *qualifica* ogni istante, come il

linguaggio ci costringe a dire.

Ma come può, per esempio, manifestarsi la qualità in una libreria? La risposta è inevitabilmente empirica e in larga misura ipotetica. Può darsi che la qualità debba appartenere innanzitutto al *luogo*. La libreria dovrà presentarsi come un luogo dove si ha voglia di entrare, con la stessa naturalezza con cui, nella Londra dell'Ottocento, alcuni entravano nel loro club o nel loro pub preferito. Qui però non c'è bisogno di conoscere gli altri soci o avventori. I soci saranno certi libri che si trovano sui tavoli o negli scaffali. La libreria dovrebbe essere il luogo dove *comunque* si trova qualcosa che vorremmo leggere. Che può essere la novità appena stampata o la traduzione di un testo cuneiforme.

Una prima condizione perché questo avvenga è che in una libreria ci si possa anche *sedere*. Bastano due o tre sedie o sgabelli e un tavolino dove appoggiare i libri. O, nei casi più fortunati, addirittura una poltrona o un divanetto. So che qui si tocca un punto sensibile per ogni libraio, il quale lotta continuamente per sfruttare al massimo ogni centimetro, accrescendo così lo spazio espositivo dei suoi libri. Ma questo va contro all'interesse stesso della libreria. Se in una libreria si può stare soltanto in piedi, non si potrà compiere un gesto che nessun rivenditore elettronico può offrire: sfogliare un libro, leggere il risvolto, far cadere l'occhio su una pagina a caso, tenere il libro in mano e considerarlo come un oggetto, attraente o urtante. Quelli che sfogliano un libro in piedi generalmente hanno un'aria furtiva, si stancano presto, non acquistano e diventano importuni per gli altri clienti. Perciò la possibilità di sedersi dovrebbe appartenere alla giusta fisiologia di una libreria. E già questo la distinguerebbe.

C'è poi la questione dell'assortimento, che si rivela soprattutto negli scaffali, essendo i tavoli più vicini alla cassa usualmente riservati alle novità. Se il libraio ha un senso di che cos'è la qualità nello scrivere – e, se non ha questo senso, ha sbagliato mestiere –, una conseguenza immediata potrebbe essere di isolare e mettere in evidenza con un cartellino ben disegnato la prima categoria dei libri che tratta, con la dicitura *Autori* (ma andrebbe bene anche *Scrittori*). Gli scrittori, nella maggior parte dei casi, si dedicano a vari generi: il romanziere spesso scriverà anche saggi, pamphlet, diari, reportage, racconti di viaggio, memorie. E tutti questi titoli fanno parte delle sue opere. Le *Lezioni di letteratura* di Nabokov dovrebbero stare accanto a *Lolita*. Così il lettore di quello scrittore potrebbe avere l'opportunità di vedere riunito ciò che lo interessa. A distanza di quasi due secoli, il libraio di oggi è un destinatario naturale della celebre osservazione di Goethe, in una lettera a Eckermann del gennaio 1827, secondo cui il mondo stava entrando nell'età della *Weltliteratur*, ovvero della «letteratura universale», dove ciò che contava non era più il luogo d'origine degli scritti ma la loro destinazione: la letteratura, senza ulteriori aggiunte. La parete degli scrittori potrebbe perciò intitolarsi *Weltliteratur*, anche se la parola, come tutti i termini composti tedeschi, mette in qualche soggezione. Meglio allora il semplice «letteratura». Ma la difficoltà nasce appunto dalla parola «letteratura», che ha subito un progressivo appannamento nei primi anni del nuovo millennio. Letteratura è qualcosa che può avere origine da qualsiasi punto ma alla fine costituisce un regno separato, a cui si accede da una soglia percepibile solo quando si è oltrepassata. E non sono molti i libri dove questo accade, fra i molto numerosi che appaiono. E non molti sono i lettori che sanno distinguerli come tali. Il libraio ideale dovrebbe essere uno di loro. Non c'è dubbio che si imporrebbe subito la questione di chi ammettere in questa zona della letteratura, separata da quella dei libri di passaggio, che possono essere presenti per due mesi e poi sparire. Esattamente a questo punto il libraio dovrebbe riconoscere la sua funzione di primo critico. E la critica, già nella parola stessa, implica un *vaglio*. Funzione paradossale, perché fondata su una inevitabile non conoscenza o approssimativa o sommaria conoscenza dell'oggetto. Ma qui interviene anche un'altra virtù indispensabile per il libraio: il fiuto, la capacità di orientarsi, che implica innanzitutto la capacità di dividere in categorie. Quindi la prima operazione dovrebbe essere quella di stabilire chi rientra e chi non rientra nella categoria degli autori. Già sento la voce di chi considererebbe questo una indebita pratica discriminatoria. A torto, perché ovviamente non esiste (per fortuna) un canone degli scrittori e ogni libraio deciderà a suo arbitrio – e anche tenendo sott'occhio gli indici di rotazione – quali scrittori scegliere. Usando come principale criterio la loro *potenzialità di durare* nelle inclinazioni dei clienti. E ovviamente tutti gli scrittori che non vengono inclusi troveranno un loro luogo in altre zone della libreria, nella narrativa, nella saggistica o in altre categorie.

Rimane comunque un'altra, sottilmente angosciosa, questione: come dovrà comportarsi il libraio con i libri brutti che però si vendono? Dovrà sdegnosamente escluderli? O dovrà dargli uno spazio vistoso, nella speranza di accrescere i suoi incassi? Entrambe le soluzioni sarebbero da evitare. Il libraio, con crudele perizia, dovrebbe prendere nota di quali fra quei libri sono richiesti *presso di lui*. E anche dare un occhio alle classifiche, che ormai nel mondo informatico sono diventate piuttosto attendibili. Usando quei due soli criteri, potrebbe poi trovare uno spazio accortamente circoscritto dove ospitare, in pile adeguate, solamente quei libri brutti che si vendono bene. Di fatto, nella maggior parte i libri brutti *aspirano* a essere venduti ma alla fine non si vendono. E finiscono per diventare un fatale ingombro, che snatura il carattere di una libreria. Per il buon libraio, il maggior pericolo è il sovraffollamento dei suoi tavoli e dei suoi scaffali con libri che non interessano né lui né i suoi clienti. L'uso dello spazio è cosa vitale e decisiva in una libreria, come in qualsiasi casa, dove un buon criterio è non accogliere nulla che non si guardi con piacere.

Tutto questo può sembrare molto semplice e ovvio, ma di fatto non viene mai applicato. Le librerie usano dividere i loro spazi fra narrativa e saggistica, con ulteriori suddivisioni – e nessuna, che io sappia, accetta il criterio di introdurre fra le categorie quella degli *Autori*, ospitando per quanto possibile uno spicchio significativo delle loro opere, narrative o saggistiche o memorialistiche che siano. Eppure, proprio questo potrebbe essere un accorgimento molto utile per il libraio stesso, il quale così potrebbe scegliere, a suo totale arbitrio, che cosa non appartiene alla paccottiglia che altrimenti tende ad affastellarsi nel suo negozio. E avrebbe modo di orientarsi più facilmente fra i suoi stessi libri.

Quale sarebbe invece il vantaggio di tutto questo per il cliente? Sapere con sicurezza dove rivolgersi per ciò che cerca, di nuovo e di vecchio. E sentirsi a casa davanti a una parete di libri, che lo accolgono con «sguardi familiari». Lì potrà trovare il libro che sino allora ignorava di un autore che ama o quello di un autore che ignorava ma che da tempo lo incuriosiva. E lì, nella scelta degli autori presenti in quella parete, si vedrà una prima differenza fra libreria e libreria. Lì si stabilirà anche più facilmente un rapporto di congenialità e di affezione fra il cliente e la singola libreria. Dopodiché il cliente potrà anche passare alle altre zone della libreria, divise per settori, e avvicinarsi a libri di cui qualcosa gli è arrivato attraverso i vari media. In definitiva, vedo solo vantaggi per una sistemazione del genere, anche se mi rendo conto che si oppone alle inveterate abitudini della libreria.

C'è poi l'idea, sempre più diffusa, che il libro da solo *non basti*. Si dice che bisognerebbe associargli almeno un caffè o qualche altro servizio da bar. E magari uno spazio di giochi per i bambini. Ricordo a Tokyo una grande libreria della catena Tsutaya. Entrando, non si aveva quasi il senso di trovarsi in una libreria. C'erano, sì, molti scaffali, piuttosto bassi, ma anche fotografie, di generi diversi, incorniciate alle pareti; vetrine di bigiotteria; qua e là gruppi di camicie da uomo appese alle loro stampelle; articoli di cartoleria; manifesti di film; dvd e dischi in vinile; e finalmente un banco che serviva tè e altro, vicino a una lunga panchina, dove stavano seduti vari clienti, quasi tutti molto giovani e immancabilmente fissi sui loro *tablet*. Notevole silenzio, in giro. E sicuramente qualcuno doveva anche passare alla

cassa, perché la libreria apparteneva a una catena dominante del paese e si può supporre che fosse redditizia. Per qualche minuto ho pensato: così probabilmente saranno le librerie in un futuro non troppo lontano. Poi mi sono detto: non necessariamente. Intanto, in un paese come l'Italia, una soluzione del genere andrebbe incontro a non poche complicazioni, se non altro per le licenze e gli spazi, che dovrebbero essere molto vasti. In secondo luogo (e questo è il punto): un lettore non ha per forza bisogno di queste mescolanze di merci. I libri sono esseri autosufficienti, non richiedono di avere nulla accanto a sé – o al massimo una tazza di tè o di caffè. E mi riesce difficile pensare fosse un caso se ogni volta che vedevo una libreria ampliare il numero di articoli vari in vendita, simultaneamente la qualità dei libri in offerta decresceva. Il vero lettore non ha bisogno di molto: un po' di gusto nell'arredamento e nelle luci già bastano. E anche la possibilità di passare qualche tempo confortevolmente, dedicandosi a quella attività deliziosa che gli inglesi chiamano *browsing*. L'importante è che possa trovare facilmente i libri che cercava e scoprire quelli che non sapeva di cercare. E che questo avvenga in un luogo adatto, senza musiche di sottofondo (visto che oggi chiunque può ascoltare quello che vuole con i suoi apparecchi, senza molestare il prossimo). Così si potrà riconoscere, oggi come ieri, la *buona libreria*. Se questo non basta, vorrà dire che il libro in sé non basta più. E, se il libro non basta più, vorrà dire che il mondo sta voltando un'altra brutta pagina della sua storia.

NOTA

Come ordinare una biblioteca, testo apparso in edizione fuori commercio, presso Adelphi, nel dicembre 2018.

Gli anni delle riviste, inedito.

Nascita della recensione, «Corriere della Sera», 19 luglio 2016.

Come ordinare una libreria, discorso pronunciato presso la Fondazione Cini (Venezia) il 25 gennaio 2019, alla Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri; parzialmente pubblicato sul «Corriere della Sera», 21 gennaio 2019.